

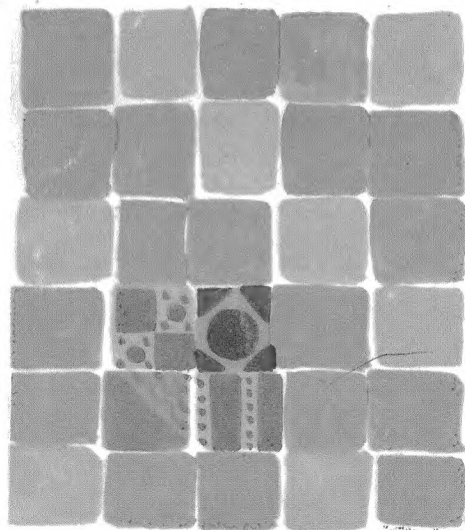


دراسة

د

شجاعة الإبداع

روللو ماس



مطبعة المشرق

ترجمة : فؤاد كامل

شجاعة الإبداع

٩٢ / ٨٧٣٩

I.S. B. N

977 - 07 - 222-0

الطبعة الأولى ١٩٩٢

جميع الحقوق محفوظة ©
دار سعاد الصباح

ص. ب. : ٢٧٢٨٠

المنطقة ٣١٣٣ - الكويت

ص. ب. : ١٢ القطم - القاهرة

٣٤٩٧٧٧٩ ☎

٣٤٩١٧٢٧

الإشراف الفني : حلمى التونى



دراسة

شجاعة الإبداع

روالو ماس

ترجمة

فؤاد كامل



دار سعاد الصباح

الإهداء

إلى من واثته شجاعة الابداع فى أحلك الظروف وأصعبها ، فلم يكف عن
الغناء

إلى أخى وصديقى الشاعر الأصيل النبيل .
محمد إبراهيم أبوسنة

تحية تقدير لعزيمته الخلاقة التى تتحدى الصعاب ، وإرادته الصلبة التى
تخطى العقبات ، والتى ربما دمرت غيره من الشعراء وحطمت
عزائمهم وأسكتت أصواتهم

فؤاد كامل

تصدير

طاردتني مسائل الابداع الخلافة طوال حياتي . فلماذا « تطفو » من
اللاشعور في لحظة معينة فكرة أصيلة في العلم أو الفن ؟

وما هي العلاقة بين الموهبة وفعل الابداع ، وبين الابداع والموت ؟
ولماذا تمنحنا مسرحية صامتة (إيمائية) أوركصة كل هذا السرور ؟
كيف استطاع هوميروس في تناوله لشيء يشع مثل حرب طروادة ،
أن يصوغه شعرا أصبح فيما بعد مرشدا لأخلاقيات الحضارة
الإغريقية بأسرها ؟

سألت نفسي هذه الأسئلة لا بوصفي متقرجا ، ولكن بوصفي شخصا يشارك
هو نفسه في الفن والعلم . سألتها بدافع من الإثارة التي أعانيها ، عندما أتأمل
- مثلا - لونين من ألواني يختلطان ليخرج منهما لون ثالث لم أكن أتوقعه . أليس
من السمات المميزة للكائن البشري أن يتوقف لحظة في سباق التطور المحموم
ليرسم على جدران الكهف في لاسكو والتاميرا تلك الوعول والثيران البنية
المشرية بالحمر التي مازالت تملأ جوانحنا بالاعجاب والرهبة الممتزجين
بالدهشة ؟ ماذا لو أن إدراك الجمال كان في حد ذاته سبيلا إلى الحقيقة ؟ ماذا
لو أن الأناقة elegance - كما يستخدمها علماء الفيزياء لوصف كشفهم -
كانت مفتاحا للواقع النهائي Ultimate reality ؟ ماذا لو كان جويس joyce

على حق في قوله إن الفنان يبدع الوعي اللامخلوق للجنس البشري ؟

وفصول هذا الكتاب تسجيل جزئى لخواطرى . وكان منشؤها على هيئة محاضرات ألقيتها فى الكليات والجامعات . وقد ترددت دائما فى نشرها لأنها بدت لى ناقصة ، إذ ما برح سر الابداع قائما . غير أننى أدركت فيما بعد أن صفة « النقص » هذه ستبقى دائما وأبدا ، وأنها جزء من عملية الابداع نفسها والتقى هذا الادراك مع حقيقة أخرى ألا وهى أن كثيرا من الناس الذين استمعوا إلى تلك المحاضرات ألحوا فى نشرها . أما العنوان فقد أوحى به إلى كتاب بول تيليئش Paul Tillich « شجاعة الوجود » the Courage to be وهذا دين يسرنى أن أعترف به . غير أن الانسان لا يمكن أن « يوجد » فى فراغ . ولهذا فنحن نعبر عن وجودنا بالابداع . فالابداع تكملة ضرورية للوجود . وفضلا عن ذلك فإن كلمة « شجاعة » الواردة فى عنوانى تشير - بعد الصفحات القلائل الأولى فى الفصل الأول - إلى ذلك النوع الخاص من الشجاعة اللازمة لفعل الابداع ، وهو نادرا ما نعترف به فى مناقشاتنا التى تدور حول الابداع ، وأندر من ذلك أن يكتب عنه شئ .

وأود أن أعبر عن أمنياتى لبعض الأصدقاء الذين قرأوا المخطوط كله أو جزءا منه ، وناقشوا معى ما قرأوه : أن هايد و ماجده دينيس ، و لينور روبرتس . وعلى غير العادة فى مثل هذه الأحوال ، كان جميع هذا الكتاب مصدر سرور لى ، إذ أتاح لى الفرصة أن أتناول تلك الأسئلة جميعا مرة أخرى وكل ما نرجوه أن يكون هذا الكتاب مصدر سرور للقارئ كما كان مصدر سرور أثناء تجميعه .

روللوماى

هولدرنس - نيوهامشاير

نبذة عن المؤلف

الدكتور روالو ماى عالم ومحلل نفسانى ، ومفكر وجوئى أمريكى . فهو ينظر إلى مشكلات الانسان النفسية من وجهة النظر الوجودية المصيرية ، ولا يحصر نفسه فى المجال الأكاديمى الصرف ، ومن هنا كانت قيمته كمفكر إنسانى واسع الأفق .

ومن حيث مراكزه المهنية قام بعملية التدريب والإشراف على طلبة معهد « وليم آلانسون وايت » للطب النفسى ، والتحليل النفسى وعلم النفس كما قسام بالتدريس فى جامعات هارفارد وفرنستون وبييل وكان عضوا ، وأستاذا فى مجلسى جامعتى كاليفورنيا وسانتا كروز ، وكان يلقي محاضراته على نطاق واسع ومكثف فى الجامعات والكليات الأمريكية وقد لقيت كتبه رواجا هائلا بين الجماهير المثقفة ، ومن أهمها : « معنى القلق » ، « بحث الإنسان عن نفسه » ، « الحب والإرادة » الذى فُاز بجائزة رالف وولدن إمرسون .

الفصل الأول

شجاعة الابداع

نحن نحيا فى زمان يموت فيه عصر ، دون أن يولد مكانه بعدُ عصرٌ جديد . لا نشك فى ذلك إذا نظرنا حولنا لنرى التغييرات الجذرية التى طرأت على الأعراف الجنسية ، وعلى أساليب الزواج ، وعلى هياكل الأسرة ، وعلى التربية ، والدين ، والتقنية ، وعلى مظاهر الحياة الحديثة كلها تقريبا . وراء هذا كله يكمن خطر القنبلة الذرية ، الذى وإن تراجع بعيدا إلا أنه لا يختفى أبدا وأن حياة الانسان بشئ من الحساسية فى هذا العصر الجهنمى تتطلب قدرا من الشجاعة ، ما فى ذلك ريب .

وهنا يواجهنا اختيار . هل ننسحب فى جزع وذعر ونحن نشعر بأن الأسس التى تقوم عليها حياتنا آخذة فى الاهتزاز ؟

هل نُصاب بالشلل ونغطى إحجامنا عن الفعل باللامبالاة بعد أن استولى علينا الخوف من جراء افتقارنا لمراسينا المألوفة ؟

لوفعلنا هذه الأشياء فمعنى ذلك أننا نتازلنا عن فرصتنا للمشاركة فى تشكيل المستقبل ، ونكون قد خسرنا السمة المميزة لنا بوصفنا كائنات بشرية ، ألا وهى أن نؤثر على تطورنا من خلال وعينا ، ونكون قد خضعنا لقوة التاريخ الساحقة العمياء وأضعفنا الفرصة لتشكيل المستقبل على هيئة مجتمع أكثر عدلا وإنسانية .

أم لعلنا نأخذ بزمام الشجاعة اللازمة للحفاظ على حساسيتنا ، ووعينا
ومسئوليتنا في مواجهة التغير الجذري ؟

هل نسهم بوعمر - أيا كان مستواه - في تشكيل المجتمع الجديد ؟ .. أرجو
أن يكون اختيارنا هو هذا الاختيار الأخير ، لأننى سأمضى فى حديثى على هذا
الأساس .

نحن مطالبون بالقيام بعمل جديد ، أن نواجه أرضاً لم يسكنها إنسان ، أن
نقتحم غابة لم تطأ مسالكها ودروبها أقدام ، وحيث لم يعد منها أحد ليتولى
إرشادنا وهذا مايسميه الوجوديون « قلق العدم » . ومعنى الحياة فى المستقبل
هو أن نقفز إلى المجهول ، وهذا يتطلب بدوره درجة من الشجاعة ليس لها سابقة
مباشرة ، ولا يدرىها إلا قلة من الناس .

١ - ماهى الشجاعة ؟

إن تكون هذه الشجاعة فى مضاد اليأس ، وإن كنا سنواجه اليأس فى كثير
من الأحيان ، كما واجهه حقاً كل شخص على شئ من الحساسية فى هذه البلاد
خلال العقود الأخيرة ومنذ ذلك الحين أعلن كيركجور ونيثشة وكاموسارتر أن
الشجاعة ليست غياب اليأس ، وإنما هى بالأحرى القدرة على التحرك
قدماً ، على الرغم من اليأس .

وكذلك لا تتطلب الشجاعة مجرد العناد .. فمن المؤكد أننا سنبدع بالتعاون مع
الآخرين . ولكنك إن لم تعبر عن أفكارك القديمة الخاصة ، ولم تتصت لوجودك
الخاص ، فإنك سوف تخون نفسك ، بل ستخون مجتمعنا . إذ تفشل فى
إسهامك إلى المجموع .

ومن الصفات الرئيسية لهذه الشجاعة أنها تقتضي تمركزا داخل وجودنا الخاص ، وبدونه نشعر بأننا مجرد فراغ . هذا الخواء الداخلي يناظر اللامبالاة في الخارج ، وهذه اللامبالاة تدعم الجبن على المدى الطويل . ولهذا ينبغي علينا دائما أن نؤسس التزامنا في المركز من وجودنا الخاص ، وإلا لن يكون ثمة التزام حقيقي في نهاية الأمر .

ولا ينبغي فضلا عن ذلك أن نخلط بين الشجاعة وبين التهور . وحين يتخذ المرء من الشجاعة قناعا يتخفى وراءه ، فلن تكون في حقيقة الأمر سوى مجرد تبرج للتعويض عن خوفه اللاشعوري ، والنهاية المحتومة لمثل هذا التهور هي الهلاك . ومن ثم لن يكون هذا التظاهر بالشجاعة وسيلة بناءة ولا مثمرة .

وليست الشجاعة فضيلة أو قيمة بين القيم الشخصية الأخرى كالحب أو الإخلاص . وإنما هي الأساس الذي يكمن وراء كل الفضائل والقيم الشخصية الأخرى ويضفي عليها طابعا واقعا . فبدون الشجاعة يشعب حبنا ليصبح مجرد تبعية واعتماد على الآخر . وبدونها يصبح إخلاصنا مجرد مسابرة .

وكلمة شجاعة Courage مشتقة من الكلمة الفرنسية Coeur ومعناها « القلب » . وكما يمكننا القلب - حين يضخ الدم في أزرعنا وسيقاننا وأمخاخنا - أن نستعمل كل أعضائنا الجسدية الأخرى في وظائفها ، فكذلك تجعل الشجاعة كل الفضائل النفسية الأخرى ممكنة . وبدون الشجاعة تتحلل الفضائل جميعا إلى مجرد نسخ شبيهة بها .

والشجاعة ضرورية في الكائنات البشرية لتجعل الوجود Be-ing والصبرورة Becoming شيئا ممكنا .

وتأكيد الذات ، والالتزام ضروريان إذا أرادت الذات أن تتصف بشئ

من الحقيقة . وهذا هو التميز الذى تتصف بها الكائنات البشرية عن بقية أشياء الطبيعة . فجوزة البلوط تصير شجرة بلوط بواسطة النمو التلقائى ، دون أية ضرورة للالتزام . وبالمثل ، تصبح القطيطة قطة على أساس الغريزة .

ذلك أن « الطبيعة » و « الوجود » شئ واحد فى المخلوقات المماثلة . أما الرجل والمرأة ، فإن كلا منهما تكتمل إنسانيته باختياراته أو إختياراتها ، بالتزامه أو بالتزامها بهذه الاختيارات .

ويكتسب الناس قيمتهم وكرامتهم نتيجة للقرارات التى يتخذونها يوما بعد آخر وهذه القرارات تتطلب شيئا من الشجاعة بوصفها « أنطولوجية » (أى تنتسب إلى الوجود) .. ذلك أنها جوهرية لوجودنا .

٢- الشجاعة البدنية

وهذه أبسط أنواع الشجاعة وأوضحها . وفى حضارتنا ، تستمد الشجاعة البدنية شكلها الرئيسى من حدود بلادنا . وكانت نماذجنا الأولية prototypes تتمثل فى الأبطال الرواد الذين حققوا القانون بأيديهم ، والذين عاشوا لأنهم كانوا يستطيعون سحب مسدساتهم بأسرع مما يستطيع خصومهم ، والذين كانوا قبل كل شئ على ثقة بأنفسهم ويستطيعون احتمال الوحدة التى لا مفر منها فى السكن بحيث يكون أقرب جار لهم على بُعد عشرين ميلا .

غير أن المتناقضات التى يموج بها تراثنا الذى ورثناه عن هذه الحدود تتضح لنا على الفور . وبغض النظر عن البطولة التى أنشأتها فى أسلافنا ، فإن هذا الصنف من الشجاعة لم يفقد الآن فائدته فحسب ، وإنما انحط إلى شئ من الوحشية . وعندما كنت طفلا أعيش فى مدينة صغيرة من مدن الغرب الأوسط ،

كان من المفروض أن يتقاتل الصبيان بقبضاتهم . غير أن أمهاتنا كنّ يعرضن وجهة نظر مختلفة ، ومن ثم كان الفتیان يجلبون فى كثير من الأحيان فى المدرسة ثم يُضربون بالسياط من أجل القتال عندما يعودون إلى منازلهم . ولا يمكن أن تكون هذه طريقة فعالة لبناء الشخصية . ويوصفى محلا نفسيا ، سمعت مرارا وتكرارا عن رجال كانوا حساسين فى صباهم ، ولا يستطيعون أن يتعلموا كيفية إذلال الآخرين ، وبالتالي فقد خاضوا الحياة مقتنعين بأنهم جبناء .

وتعد أمريكا من أعنف الأمم التى يقال عنها إنها متمدينة ، ونسبة القتل عندنا أعلى من ثلاثة إلى عشرة أضعاف مثيلتها فى أمم أوروبا . ومن أهم أسباب ذلك تأثير هذه الوحشية التى ورثناها عن الجنود .

نحن فى حاجة إلى شجاعة بدنية جديدة لا تعربد فى العنف ولا تتطلب تأكيدنا للقوة المتمركزة للأنا التى تسعى للسيطرة على الآخرين . وأقترح شكلا جديدا لشجاعة البدن ، وهى استخدام الجسد لا فى تنمية أصحاب العضلات المفتولة ، ولكن فى اكتساب الحساسية . وهذا معناه تنمية القدرة على الاستماع « مع » الجسد . وسيكون ذلك - كما لاحظ نيتشة - أن نتعلم التفكير بالجسد كما سيكون تقديرا للجسم بوصفه وسيلة للتعاطف مع الآخرين ، وتعبيرا عن الذات بوصفها شيئا جميلا ، ومصدرا ثريا من مصادر المتعة .

هذه النظرة إلى الجسد بدأت تشيع فعلا فى أمريكا من خلال تأثير اليوجا ، والتأمل ، وبوذية زن ، zen وبعض السيكلوجيات الدينية الأخرى الواردة من الشرق . والجسد فى تلك المذاهب لا يكون موضعاً للإدانة ، ولكنه يحظى بالتقدير بوصفه مصدرا للكبرياء التى لها ما يبررها . وأقترح هذا للبحث بوصفه نوع الشجاعة البدنية الذى سوف نحتاج إليه فى مجتمعنا الجديد الذى تتحرك نحوه .

٣ - الشجاعة الأدبية

صنف ثان من الشجاعة هو الشجاعة الأدبية . والأشخاص الذين عرفتهم ، أو عرفت عنهم ، والذين تحلوا بشجاعة أدبية عظيمة كانوا يُمقــتون بعامة اللجوء إلى العنف . خذ على سبيل المثال الكسندر سولجنتسن Aleksander Solzhenitsyn الكاتب الروسى الذى وقف وحده ضد سطوة البيروقراطية السوفيتية احتجاجا على المعاملة اللاإنسانية القاسية للرجال والنساء فى معسكرات الاعتقال الروسية . وكانت كتبه العديدة التى كتبها بأفضل نثر روسى حديث تصرخ فى وجه التعذيب الذى يلاقىه أى إنسان ، سواء كان هذا التعذيب بدنيا أو نفسيا أو روحيا . وتبرز شجاعته الأدبية أوضح ما تكون لاسيما وأنه ليس ليبراليا ، وإنما وطنى روسى . وأصبح رمزا لقيمة لم نعد نراها فى عالم مضطرب .، ألا وهى أن القيمة الفطرية للكائن البشرى ينبغى أن تُحترم ل مجرد صفته الانسانية ويفض النظر عن مذهبه السياسى . وقد أعلن سولجنتسن وكأنه شخصية من شخصيات دوستويفسكى (كما يصفه ستانلى كونيترز Stanley Kunitz) : « أضحي بحياتى مسرورا إن كان فى ذلك خدمة للحقيقة » . ولما كانت الشرطة السوفيتية تخشاه ، فقد ساقته إلى السجن .

وتقول القصة إنه جرد من ثيابه وأُجبر على السير أمام فرقة للإعدام بالرصاص . وكان غرض الشرطة أن تخيفه إلى درجة الموت ، مادامت لا تستطيع إسكاته نفسيا ، فكانت الرصاصات فارغة ويعيش سولجنتسن الآن لا يرهبه شئ منفيًا فى سويسرا حيث يقوم بدوره المزيج للسلطات ، بتوجيه هذا النوع نفسه من النقد لأمم أخرى ، مثل الولايات المتحدة ، فى المواطن التى

تحتاج فيها ديمقراطيتنا بجلاء إلى مراجعة جذرية ومادام هناك أشخاص يتحلون بما يتحلى به سولجنتسن من شجاعة أدبية ، نستطيع أن نكون على يقين من أن « انتصار الانسان الآلى » Robot لم يحدث بعد .

وشجاعة سولجنتسن - مثل شجاعة الكثيرين غيره الذين يملكون تلك البسالة الأدبية - لا تصدر عن جرأته فحسب ، وإنما تصدر أيضا عن تعاطفه مع المعاناة الانسانية التى شاهدها حوله أثناء إقامته فى معسكر الاعتقال السوفييتى . ومن الأمور ذات الدلالة المهمة جدا ، بل تكاد تكون قاعدة حقا هو أن الشجاعة الأدبية تصدر عن التطابق من خلال حساسية المرء مع معاناة إخوانه فى البشرية . وأميل إلى تسمية هذا النوع من الشجاعة باسم « الشجاعة الإدراكية » perceptual courage لأنها تتوقف على قدرة المرء على « الإدراك » ، حين يدعون نفسه لرؤية معاناة الآخرين ، فلو أننا سمحنا لأنفسنا بتجربة الشر ، فسنجد أنفسنا مدفوعين إلى فعل شئ بصدده . ومن الحقائق التى يعترف بها الجميع ، أننا حين لا نريد أن نصبح ملتزمين وعندما نريد أن نواجه حتى قضية أن نسارع أو لا نسارع لنجدة شخص أسيئت معاملته ، فأننا نغلق نوافذ إدراكنا ونغمض عيوننا عن عذاب الآخر ونقطع تعاطفنا عن الشخص الذى يطلب العون . ومن ثم كان ذلك الشكل السائد من أشكال الجبن فى يومنا هذا يتستر خلف هذه الجملة : « أنا لا أريد أن أتورط فى شئ » .

٤ - الشجاعة الاجتماعية

والنوع الثالث من أنواع الشجاعة هو عكس ذلك التعاطف الذى وصفناه من قورنا وأنا أطلق عليه اسم « الشجاعة الاجتماعية » . وهى القدرة على المخاطرة بالنفس أملا فى تحقيق حميمية Intimacy ذات معنى . وهى

شجاعة استثمار الذات فترة من الزمن في علاقة تقتضى « انفتاحية » (أو مكاشفة) أخذة في الازدياد . والعلاقة الحميمة تتطلب الشجاعة لأن المخاطرة فيها شئ لا مهرب منه، إذ لا نستطيع في بداية الأمر أن نعرف كيف ستؤثر فينا هذه العلاقة . فهى كالمزيج الكيميائى إذا تغير أحدها ، تغيرنا نحن الاثنين ، هل ننمو فيها إلى نوع من التحقق الذاتى ، أو أنها ستحطمنا معاً ؟ شئ واحد نستطيع أن نكون على يقين منه وهو أننا لو أسلمنا أنفسنا تماما لهذه العلاقة فى الخير أو الشر فإننا لن نخرج منها بون تأثير .

ومن الممارسات المشتركة فى يومنا هذا أن نتجنب تنمية الشجاعة المطلوبة لهذه الحميمة وذلك بتحويل القضية إلى الجسم ، فجعلها مسألة تتعلق بمجرد الشجاعة البدنية . فمن الأسر فى مجتمعنا أن نتعرب بدنيا بدلا من أن نتعرب نفسيا أو روحيا .. من الأسر أن نتقاسم جسدنا بدلا من أن نتقاسم أعلامنا وآمالنا ومخاوفنا وتطلعاتنا ، وهى التى نشعر بأنها أكثر شخصية وأن المشاطرة فيها تجعلنا أكثر تعرضا للخطر . ولأسباب غريبة ترانا نخجل من مشاطرة الأمور الأكثر أهمية ومن ثم فإن الناس يختصرون دائرة المسألة الأخطر التى تتعلق ببناء علاقة بالوثوب مباشرة إلى الفراش ! فالجسد لايزيد عن مجرد كونه « شئ » ، ومن الممكن معاملته معاملة آلية .

أما الصلة الحميمة التى تبدأ وتبقى على المستوى الجسدى فإنها تميل إلى أن تصير علاقة زائفة ، وسرعان مانجد أنفسنا هارين فيما بعد من الشعور بالخواء . والشجاعة الاجتماعية الحقيقية تتطلب « الحميمة » على كثير من مستويات الشخصية فى آن واحد . وحين نفعل ذلك فحسب نستطيع أن نتغلب

على الاغتراب الشخصى .. فلا عجب أن يجلب الالتقاء بأشخاص جدد خفقة من القلق مثلما يجلب فرحة التوقع ، وكما توغلنا فى الصلة ، اتسم كل تعمق جديد بشئ من الفرح الجديد والقلق الجديد وأصبح من الممكن أن يكون كل لقاء جديد نذيرا ويشيرا بمصير مجهول ينتظرنا وقد يكون أيضا منشطا لسرور مثير لمعرفة شخص آخر معرفة حقيقية .

وتتطلب الشجاعة الاجتماعية مواجهة صنفين مختلفين من الخوف وهذان الخوفان يصفهما واحد من المحللين النفسيين الأوائل هو أوتورانك Otto Rank وصفا جميلا ، فيسمى الخوف الأول « خوف الحياة » ، وهذا هو الخوف من أن يعيش المرء وحيدا مهجورا ، ويتمثل فى الحاجة إلى الاعتماد على شخص آخر . ويكشف هذا الخوف عن نفسه فى الحاجة إلى أن يلقى المرء بنفسه تماما فى علاقة بحيث لا يبقى من نفسه شئ يرتبط به . والواقع أن هذا الانسان يصبح انعكاسا للشخص الذى يحبه - أو يحبها - بحيث تصبح هذه العلاقة - إن عاجلا أو آجلا - مدعاة للضجر فى نظر الشريك ، وهذا هو خوف تحقق الذات كما يصفه « رانك » . ولما كان « رانك » قد عاش أربعين عاما قبل أيام تحرير المرأة ، فقد تنبأ بأن هذا الصنف من الخوف هو من أكثر السمات تميزا للنساء .

أما الخوف المضاد فيسميه رانك « خوف الموت » وهذا هو الخوف الذى يجعلنا مستغرقين كلية فى الآخر ، خوف خسران الذات واستقلالها ، خوف انتزاع اعتماد المرء على نفسه . وهذا هو الخوف المرتبط بالرجال - كما يقول رانك - وذلك لأنهم يحرصون على أن يتركوا الباب الخلفى مفتوحا حتى يستطيعوا اللجوء إلى انسحاب سريع فى حالة ما إذا أصبحت العلاقة حميمة أكثر من اللازم .

وبالفعل لو أن « رانك » عاش حتى يومنا هذا لوافق على أن هذين النوعين من الخوف يستحقان المواجهة ، بنسب متفاوتة بكل تأكيد من الرجال والنساء على حد سواء . فنحن نتأرجح طوال حياتنا بين هذين الخوفين ، فهما حقا شكلا القلق اللذان ينتظران كل من يهتم بشخص آخر. غير أن التصدى لهذين الخوفين والوعى الذى ينميه المرء - لا بأن يكون ذاته فحسب ، بل أيضا بالمشاركة فى نوات الآخرين - هذا الوعى ضرورى إذا شئنا أن نتحرك صوب تحقيق الذات .

وقد كتب ألبر كامو Albert Camus فى كتابه « المنفى والمملكة » قصة تصور هذين النوعين المتضادين من الشجاعة ، إذ تحكى « الفنان أثناء العمل » حكاية مصور باريسى فقير لا يكاد يملك من المال مايكفيه لشراء الخبز لزوجته وأطفاله. وعندما رقد الفنان على فراش الموت وجد أن أعز أصدقائه اللوحة التى كان يعمل فيها . وكانت بيضاء تماما إلا من كلمة واحدة مكتوبة فى غير وضوح وبحروف صغيرة جدا تظهر فى مركز اللوحة . والكلمة يمكن أن تكون إما « وحيدا » Solitary ، محتفظا بالمسافة بينه وبين الأحداث ، متمسكا بسكينة النفس اللازمة للإنصات إلى ذاته الأعمق وإما أن تكون « متضامنا » Solidary أى « العيش فى ساحة السوق » . والتضامن أو الالتزام أو التوحد مع الجماهير ، على حد تعبير كارل ماركس . ورغم ما بين العزلة والتضامن من تعارض ، إلا أن كلا منهما جوهرى إذا أراد الفنان أن ينتج أعمالا لا تكون ذات دلالة فحسب ، بل أن تتحدث أيضا إلى الأجيال المقبلة .

٥ - من مفارقات الشجاعة

وهنا تواجهنا مفارقة عجيبة يتسم بها كل صنف من الشجاعة ، ألا وهى ذلك التناقض الظاهرى من أنه ينبغي علينا أن نلتزم التزاما تاما . ولكن يجب علينا أيضا أن ندرك فى الوقت نفسه أننا من الممكن أن نكون مخطئين . هذه العلاقة الجدلية بين الاقتناع والشك سمة مميزة لأعلى أنماط الشجاعة كما تكذب التعريفات التبسيطية التى توجد بين الشجاعة وبين مجرد النمو .

فالأشخاص الذين يزعمون أنهم مقتنعون اقتناعا مطلقا بأن موقفهم هو الموقف الوحيد الصحيح ، أشخاص خطرون . وليس هذا الاقتناع هو جوهر القطعية (الدجماطيقية) فحسب ، ولكنه أيضا من أشد أبناء عمومته تدميرا ، ألا وهو التعصب . ذلك أنه يحول بين من يستخدمه وبين تعلم حقيقة جديدة ، كما أنه قضاء على كل شك لاشعورى ، إذ يكون على المرء عندئذ أن يضاعف احتجاجاته لا لى يخدم المعارضة فحسب ، وإنما ليخمد أيضا شكوكه اللاشعورية .

وكلما سمعت - كما سمعنا كلنا فى معظم الأحيان أثناء قضية نيكسون « ووترجيت » - النغمة التى ترد « أنا مقتنع اقتناعا مطلقا » أو « أريد أن أوضح توضيحا مطلقا » الصادرة عن البيت الأبيض .. كلما سمعت هذا استجمعت شتات انتباهى ، إذ كنت أعلم أن شيئا من الخداع سوف يطرق أسماعنا وعلامته هى هذا التوكيد المشدد . وقد قال شكسبير بذلك : « إن السيدة (أو السياسى) يحتج أكثر من اللازم ، على ما أرى . » فى مثل هذا الوقت يتشوق المرء الى وجود زعيم مثل لنكولن الذى كان يعترف صراحة بشكوكه ، ويحتفظ بالتزامه بالصراحة نفسها ومن الأسلم إلى غير نهاية أن يعلم المرء أن الرجل الذى يتربع

على القمة له شكوكه التي تراوده كما تراودنا أنت وأنا ، ومع ذلك لديه من الشجاعة ما يبقعه قدما إلى الأمام رغم تلك الشكوك . وعلى العكس من المتعصب الذي حصّن نفسه ضد الحقيقة الجديدة ، فإن الشخص الذي لديه الشجاعة للإيمان والاعتراف في الوقت نفسه بشكوكه يتميز بالمرونة وبإلافتتاح على التعلم الجديد .

وكان « بول سيزان » يؤمن إيمانا راسخا بأنه يكتشف ويرسم شكلا جديدا من المكان سيؤثر جذريا على مستقبل الفن ، ومع ذلك كان ممثلا في الوقت نفسه بشكوك أليمة دائمة الحضور . وليست العلاقة بين الالتزام والشك علاقة عدائية بأي حال من الأحوال ، ذلك أن الالتزام لا يكون « أصح » عندما لا يخلو من الشك ، ولكن « على الرغم » من الشك . وأن يؤمن المرء إيمانا راسخا ولديه في الوقت نفسه بعض الشكوك ليس تناقضا بحال من الأحوال : وإنما تفترض هذه الحالة احتراما أعظم للحقيقة ، وإدراكا لأن الحقيقة يمكن أن تتجاوز كل ما يمكن أن يقال أو يصنع في لحظة معينة . ولكل دعوى Thesis نقيضها ، ولكل نقيض مركب للموضوع ومن ثم فإن الحقيقة عملية لا تنتهي أبدا . وهكذا نعرف معنى العبارة المنسوبة إلى لبنيتس Leibnitz : « إنني على استعداد للسير عشرين ميلا لكي أستمع إلى آله أعدائي إذا كان من الممكن أن أتعلم منه شيئا » .

٦- الشجاعة الخلاقة

ويؤدي بنا هذا الى أهم أنواع الشجاعة على الإطلاق . فبينما كانت الشجاعة الأدبية هي تقويم الأخطاء ، كانت الشجاعة الخلاقة - على عكس ذلك - هي اكتشاف أشكال جديدة ، ورموز جديدة ، ونماذج جديدة يمكن أن يُشيد عليها

المجتمع الجديد ، ومامن مهنة إلا وتقتضى شجاعة إيجابية وفى أيامنا تقع التكنولوجيا والهندسة ، والدبلوماسية والأعمال ، والتعليم بكل تأكيد ، وعشرات من المهن الأخرى .. تقع وسط تغير جذرى وتتطلب أشخاصا شجعانا لتقدير هذا التغير وتوجيهه . وتناسب الحاجة إلى الشجاعة المبدعة تناسبا مباشرا مع درجة التغير التى تطرأ على المهنة .

غير أن الذين يتقدمون مباشرة وفورا بالأشكال والرموز الجديدة هم الفنانون من مؤلفى الدراما ، والموسيقين ، والمصورين ، والراقصين ، والشعراء ، وهؤلاء الشعراء الذين ينتمون إلى المجال الدينى نسميهم قديسين . وهؤلاء الفنانون جميعا يصورون الرموز الجديدة على هيئة صور شعرية ، أو تشكيلية ، أو درامية كيفما اقتضى الأمر . فهم يعيشون خيالاتهم . والرموز التى يحلم بها معظم الكائنات البشرية يتم التعبير عنها فى الشكل الجرافيكى بواسطة الفنانين غير أننا فى تنوقنا لعمل مبدع - وليكن خماسية لموتسارت مثلا - فنحن نؤدى أيضا فنا خلاقا . وعندما نتأمل لوحة تصويرية ، وبخاصة فى الفن الحديث ، فأننا نمر بتجربة لحظة جديدة من الحساسية إذ تتطلق فىنا رؤية جديدة نتيجة لاحتكاكنا بهذه اللوحة ، شئ فريد يتولد فى نفوسنا . ولهذا فإن تذوق الموسيقى أو الرسم أو غيرها من الأعمال التى ينتجها الشخص المبدع .. هذا التذوق هو أيضا فعل خلاق من جانبنا .

وإذا شئنا أن نفهم هذه الرموز ، فلا بد لنا من أن نتوحد معها حين إدراكها فى مسرحية بيكيت « فى » انتظار جوبو » لاوجود لأية مناقشات عقلية عن إخفاق الاتصال فى عصرنا ، وإنما يُعرض علينا الإخفاق ببساطة على خشبة المسرح فنراه أوضح مايكون على سبيل المثال حين لا يستطيع « لاكى » Lucky - وفقا لأمر سيده بأن « يفكر » . لا يستطيع إلا أن

يطرش خطبة طويلة تتضمن كل فخامة الحديث الفلسفى الأجوف ، ولكنها فى الواقع لاتزيد على كونها مجرد هراء يخلو من المعنى . وكلما اندمجنا شيئا فشيئا فى الدراما ، نرى على المسرح إخفاقنا الانسانى العام - بصورة أكبر مما هو فى الحياة - فى التواصل الحقيقى .

وفى مسرحية بيكيت ، نشاهد على خشبة المسرح شجرة عزلاء جرداء ، ترمز إلى العلاقة العزلاء الجرداء التى تربط بين الرجلين أثناء انتظارهما معا لـ « جوبو » الذى لا يظهر أبدا ، وهذا الرمز ينتزع منا إحساسا مماثلا بالاغتراب الذى نعانیه نحن والجمهور . وهذه الحقيقة - وهى أن معظم الناس يفتقرون إلى وعى واضح باغترابهم - تضى على هذا الوضع مزيدا من القوة .

وفى مسرحية يوجين أونيل : « رجل الثلج يأتى » ، لا توجد مناقشات صريحة عن تفكك مجتمعنا ، وإنما يظهر بوصفه واقعا فى الدراما . ونبل النوع الانسانى لا يدور الحديث عنه ، وإنما يعرض على أنه فراغ على خشبة المسرح . ولأن هذا النبل يتخذ مثل هذا الغياب الواضح ، وهذا الخواء الذى يملأ المسرحية ، فإنك تغادر المسرح يملأك إحساس عميق بأهمية أن تكون كائننا بشريا ، كما يحدث ذلك بعد أن تشاهد « ماكبث » أو « الملك لير » . وقدرة « أونيل » على توصيل هذه التجربة تجعله فى مصاف كتاب التراجيديات المجيدين فى التاريخ .

ويستطيع القناتون أن يصوروا هذه التجارب بالموسيقى أو الكلمات أو الصلصال أو الرخام أو على القماش ، وذلك لأنهم يعبرون عما يسميه يونج « اللاشعور الجمعى » . وقد لا تكون هذه العبارة هى أكثر العبارات حظا من التوفيق ، غير أن كلامنا يحمل فى أبعاده مدفونة من وجوده بعض الأشكال الأساسية ، بعضها متوارث عن النوع ،

وبعضها الآخر تجريبى من حيث الأصل وهذا هو ما يعبر عنه الفنان .
 وهكذا فإن الفنانين - وهذا الوصف ينطبق عندي على الشعراء والموسيقين
 والمسرحيين ، والفنانين التشكيليين - وكذلك القديسين - هم « صف الندى » -
 على حد تعبير ماركس مكلوهان McLuhan ، أى الصيف الأول (الطليعة) الذى
 يعطينا « إنذارا مبكرا بعيدا » عما يحدث لحضارتنا فنحن نلمح فى
 الفن المعاصر رموزا وفيرة عن الاغتراب والقلق ؛ ولكننا نجد فى الوقت نفسه
 الشكل وسط التناقض ، والجمال وسط القبح ، وشيئا من الحب الانسانى
 وسط البغضاء ، وحبا ينتصر مؤقتا على الموت ولكنه يخسر دائما على المدى
 الطويل وعلى هذا النحو يعبر الفنانون عن المعنى الروحى لحضارتهم . ومشكلتنا
 هى : هل نستطيع أن نقرأ ما يقصدونه من معنى على الوجه الصحيح ؟

خذ « جيوتو » giotto مما يسمى « عصر النهضة الصغير » Little
 Renaissance الذى ازدهر فى القرن الرابع عشر . فى مقابل موازيك العصر
 الوسيط ذى السعدين ، يعرض جيو - توطريقة جديدة فى رؤية
 الحياة ، والطبيعة : فيجعل لرسوماته أبعادا ثلاثة . ومن ثم نشاهد الآن
 الكائنات البشرية والحيوانات تعبر وتحاطب فينا عواطف إنسانية بوعية مثل
 الرعاية أو الشفقة أو الحزن أو النوح ، أما فى رسومات الموازيك القديمة ذات
 البعدين التى نجدها فى كنائس العصر الوسيط ، فنحن لا نشعر بأن الكائن
 البشرى ضرورى لمشاهدتها ، إذ أن لها علاقتها الخاصة بالله على حين أن
 رسومات « جيوتو » تتطلب كائنا بشريا للنظر فيها . وهذا الكائن يجب أن يأخذ
 وضعه بوصفه فردا فى علاقته بالصورة وهكذا تولدت هنا النزعة الانسانية

الجديدة والعلاقة الجديدة مع الطبيعة اللتان أصبحتا فى المركز من عصر النهضة (الرينيسانس) قبل مائة عام من ظهور هذا العصر بمعناه الحقيقى .

وفى محاولتنا لادراك رموز الفن هذه ، نجد أنفسنا فى مجال يند عن تفكيرنا الواعى المؤلف . ومهمتنا هنا تتجاوز المدى الذى يصل إليه المنطق تماما إذ تحملنا إلى منطقة زاخرة بكثير من المفارقات . خذ مثلا الفكرة التى عبر عنها شكسبير فى أربعة أبيات من ختام السونيتة رقم ٦٤ :

علمنى الخراب أن أجتر هذه التأملات ،

أن الزمان سيأتى حتما لينتزع منى حبيبى بعيدا .

هذه الفكرة كالموت تماما ، لا تملك أن تختار

سوى أن تبكى على ما تخاف من فقدانه .

فإذا كنت قد تدريت على قبول منطق مجتمعنا ، فسوف تسأل : « لماذا كان عليه » أن يبكى « لاحتفاظ بحبه ؟ لماذا لا يستطيع أن يستمتع بحبه ؟ » وهكذا يدفعنا منطقنا دائما صوب التكيف . التكيف مع عالم مجنون ، وحياة مجنونة . بل والأسوأ من ذلك ، فإننا نقطع على أنفسنا الطريق لفهم الأغوار العميقة للتجربة التى يعبر عنها شكسبير فى تلك الأبيات .

كانت لنا جميعا مثل هذه التجارب ، ولكننا نميل إلى إخفائها . وقد نتأمل شجرة خريفية رائعة الجمال فى ألوانها الزاهية إلى درجة نشعر معها بأننا على وشك البكاء ؛ أو قد نسمع موسيقى غاية فى العذوبة فيغمرنا الحزن وهنا يتسلل

إلى شعورنا فكر القافلة بأنه كان من الأفضل ألا نرى تلك الشجرة على الإطلاق ، وألا نسمع الموسيقى وعندئذ ماكننا نواجه تلك المفارقة غير المريحة ..
ألا وهى معرفة أن « الزمان سيأتى ليتنزع منى حبيبى بعيدا ، » وأن كل مانحبه ماله إلى الموت غير أن ماهية الكائن البشرى هى أننا فى تلك اللحظة القصيرة التى نوجد فيها على ذلك الكوكب النوار ، نستطيع أن نحب بعض الأشخاص وبعض الأشياء على الرغم من أن الزمان والموت سيطلبان بنا جميعا فى نهاية المطاف أما أننا نشاق لإطالة هذه اللحظة القصيرة وإرجاء موتنا عاما أو أكثر فشى لا سبيل إلى فهمه بالتأكيد . غير أن مثل هذا التأجيل لا مفر من أن يصير إحباطا ومعركة خاسرة فى نهاية الأمر . غير أننا نستطيع بالفعل المبدع أن نصل إلى ماوراء موتنا ولهذا كان الابداع على هذا القدر من الأهمية ، وهو ما يجعلنا فى حاجة إلى مواجهة العلاقة بين الابداع والموت .

(٧)

فلنرجع إلى جيمس جويس James Joyce الذى يُذكر دائما فى معرض الاستشهاد بوصفه واحدا من أعظم الروائيين المحدثين . ففى نهاية روايته « صورة للفنان أثناء شبابه » A. Partrait of the Artist as a Young Man ، يجعل بطله الشاب يكتب فى يومياته : « مرحبا ، أيتها الحياة ! لقد خرجت للمرة المليون لألتقى بواقع التجربة ولأصورغ فى مكان الحدادة من روى الضمير غير المخلوق لجنسى البشرى » .

ياله من عبارة ثرية عميقة ! « خرجت للمرة المليون لألتقى » ويعبارة

أخرى ، فإن كل لقاء خلاق يعد حدثاً « جديداً » ؛ وكل زمان يتطلب توكيدا آخر للشجاعة . ومقاله كيركجور عن الحب يصدق أيضا على الابداع : كل إنسان يجب أن يبدأ من البداية . ولقاء « واقع التجربة » هو بالتأكيد أساس كل إبداع ، والمهمة ستكون « الصياغة فى مكان الحدادة من روى » كمهمة الحداد الشاقة حين يثنى الحديد الساخن المتوهج على المطرقة ليصنع منه شيئا ذا قيمة للحياة البشرية .

ولكن لاحظ على وجه الخصوص الكلمات الأخيرة : « لصياغة الضمير غير المخلوق لجنسى البشرى » . فهنا يقول جويس إن الضمير ليس شيئا جاهزا سلم إلينا من جبل سيناء على الرغم من التقارير التى تذكر العكس ، إنه مخلوق أولا وقبل كل شئ من الإلهام المستمد من رموز الفنان وأشكاله فكل فنان أصيل منخرط فى خلق ضمير الجنس البشرى حتى وإن لم يكن (أو لم تكن) واعيا بهذه الحقيقة . وليس الفنان رجل أخلاق من قصد واع ، وإنما ينصب اهتمامه فحسب على الاستماع والتعبير عن الرؤية الباطنة فى وجوده أو وجودها . غير أن الفنان يرى من خلال رموزه ويقوم بعملية الخلق - كما خلق جيوتو الأشكال لعصر النهضة - ولا يتشكل البناء الأخلاقى للمجتمع إلا فيما بعد .

لماذا كان الابداع على مثل هذه الصعوبة ؟

ولماذا يتطلب قدرا كبيرا من الشجاعة ؟

أليس الأمر مجرد التخلص من الأشكال الميتة والرموز التى عفى عليها الزمان ، والأساطير التى خلت من الحياة ؟ كلا . إن استعارة جويس أدق من هذا

كثيرا : إنها من الصعوبة بحيث ينبغي أن تصاغ فى مكان الحدادة من روح الانسان . والحق أننا نواجه هنا لغزا محيرا .

ويسعدنا جورج برنارد شو بشئ من العون فبعد أن حضر حفلا موسيقيا أقامه عازف الكمان هايفيتس Heifitz ، كتب الخطاب بعد عودته إلى منزله :
« عزيزى السيد هايفيتس : بهرتنا زوجتى وأنا حفلتك الموسيقية .. ولو أنك
واصلت عزفك بمثل هذا الجمال لإخترتك الموت فى شرح الشباب بكل تأكيد ،
ما من أحد يمكن أن يعزف بمثل هذا الكمال دون أن يثير غيرة الآلهة
وأتوسل إليك - بكل جدية - أن تعزف شيئا بطريقترديئة كل ليلة قبل أن تلوى
إلى الفراش » .

وراء كلمات شو الفكهة ، كما هى عادته دائما ، حقيقة عميقة هى أن الابداع
يثير غيرة الآلهة . ولهذا يحتاج الابداع الأصيل إلى كثير من الشجاعة : فهنا
معركة نشطة تدور رحاها مع الآلهة .

وليس فى وسعى أن أعطيك تفسيراً كاملاً لماذا كان الأمر على هذا
النحو ؛ كل ما أستطيعه هو أن أجعلك تشاطرنى فى خواطرى . فمن خلال
العصور وجدت الشخصيات المبدعة الأصيلة نفسها دائما فى مثل هذا الصراع .
وقد كتب ديجا Degas ذات مرة قائلا : « إن المصور يرسم اللوحة بنفس
الشعور الذى يرتكب به المجرم جريمته . » وفى اليهودية والمسيحية تناشدنا
الوصية الثانية من الوصايا العشر : « لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة
ما مما فى السماء من فوق وما فى الأرض من تحت وما فى الماء
من تحت الأرض » (الكتاب المقدس - سفر الخروج - الاصحاح العشرون -
آية ٤) . وأنا أعتقد أن الغرض الظاهر من هذه الوصية هو حماية الشعب
اليهودى من عبادة الأوثان فى تلك الأزمنة التى تفشت فيها الوثنية .

غير أن هذه الوصية تعبر أيضا عن الخوف الذي لا يخص زمنا دون آخر .
والذى يعانىة كل مجتمع من قنانيه وشعرائه وقديسيه . ذلك أنهم هم الذين يهددون
الوضع القائم Statusquo الذى يكرس كل مجتمع نفسه لحمايته . ويتضح ذلك
الخوف أشد الوضوح فى الصراعات الدائرة فى روسيا للتحكم فى أقوال
الشعراء وأساليب الفنانين ؛ غير أن هذا أيضا يسرى على بلادنا ، وإن لم
يكن صارخا بهذا الشكل . ومع ذلك ، وعلى الرغم من هذا التحريم الإلهى ، ورغم
الشجاعة اللازمة لانتهاكها ، كرس عدد لا حصر له من اليهود والمسيحيين
أنفسهم خلال العصور للتصوير والنحت ، ووصلوا فى نقش الصور
وانتاج الرموز فى هذا الشكل أو ذاك . وكثير منهم مرّ بتجربة الصراع
مع الآلهة .

وهناك طائفة من الألفاظ الأخرى - ليس بوسعى إلا أن أذكرها دون تعليق -
ترتبط بهذا اللفز الرئيسى . منها أن العبقرية والمرض النفسى متلازمان إلى
حد كبير ومنها أن الإبداع يحمل فى طياته شعورا بالذنب لا سبيل إلى
تفسيره ولغز ثالث هو أن كثيرا من الفنانين والشعراء ينتحرون ، وفى كثير من
الأحيان يكون ذلك وهم فى قمة إنجازهم .

وفىما كنت أحاول حل لغز الصراع مع الآلهة ، رجعت إلى الأنماط الأولية
فى تاريخ الحضارة البشرية ، إلى تلك الأساطير التى توضح كيف كان
الناس يفهمون فعل الابداع . وأنا لا أستخدم كلمة « أسطورة » بالمعنى المنحط
المبتذل الشائع فى أيامنا على أنها « أكنوية » . وهذا خطأ لا يمكن أن يقتصره
إلا مجتمع أصبح منتشيا بتكديس الوقائع التجريبية بحيث يحكم
الإغلاق على الحكمة الأعماق فى التاريخ الإنسانى . فأننا أستعمل كلمة
« أسطورة » من حيث أنها تعنى عرضا دراميا للحكمة الأخلاقية التى صدرت

عن الجنس البشرى . والأسطورة تستخدم مجموع الحواس لا مجرد العقل وحده .

وفى المدنية الإغريقية القديمة نجد أسطورة بروميثيوس Prometheus وكان تيتانا (عملاقا) يقيم على جبل الأوليمب ، وقد رأى أن الكائنات البشرية لا يملكون النار فكانت سرقة النار ومنحها للجنس البشرى علامة اتخذها الإغريق منذ ذلك الحين على أنها بداية المدنية ، لا فى الطهى وغزل المنسوجات فحسب وإنما فى الفلسفة والعلم والدراما والثقافة نفسها .

الأسطورة رمزاً للحياة - رمزاً للحضارة

غير أن النقطة المهمة هى أن زيوس ثارت ثائرتة ، وأصدر قراره بأن يعاقب بروميثيوس بتقييده إلى جبل القوقاز حيث يأتى نسر كل صباح ليلتهم كبده التى تنمو مرة أخرى أثناء الليل . هذا العنصر فى الأسطورة تصادف عرضاً أن يكون رمزا واضحا على عملية الابداع . والفنانون جميعا يمرون فى وقت من الأوقات بهذه التجربة فى نهاية اليوم عندما يشعرون بأنهم مُجهدون مُستهلكون ، موقنون بأنهم لن يتمكنوا أبدا من التعبير عن رؤياهم فيقسّمون على نسيانها وعلى البدء فى شئٍ غيرها صباح اليوم التالى ، ولكن « أكبادهم تنمو مرة أخرى » أثناء الليل ، فينهضون من فراشهم مقعّمين بالطاقة والنشاط ، ويعودون إلى أداء مهمتهم بأمل متجدد ، ويجاهدون فى مكان الحداثة من أرواحهم .

وحتى لا يخطر على بال أحد أن أسطورة بروميثيوس يمكن أن تُنحى جانباً بوصفها مجرد حكاية خرافية اخترعها الإغريق أصحاب المزاج الرائق ، دعونى أنكركم بأن هذه الحقيقة نفسها مذكورة فى التراث اليهودى

والمسيحي بالحرف الواحد تقريبا . وأنا أشير إلى أسطورة آدم وحواء فهي دراما ظهور الضمير الأخلاقي ، وكما يقول كيركجور بصدد هذه الأسطورة - والأساطير كلها - أن الحقيقة التي تحدث في الداخل تُعرض وكأنها حدثت في الخارج . وأسطورة آدم يعاد تمثيلها في كل طفل بحيث تبدأ بعد شهور من مولده ثم تنمو لتصبح شكلا واضحا في سن الثانية أو الثالثة ، وإن كان ينبغي - من الناحية المثالية - أن تستمر في النمو ببقية حياة الانسان . ويرمز أكل التفاحة من شجرة معرفة الخير والشر إلى فجر الوعي الانساني ؛ والضمير الأخلاقي والوعي مرانقان عند هذه النقطة . أما براءة جنة عدن - الرحم و« الوعي الحالم » (وهذه عبارة كيركجور) بالحمل والشهر الأول من الحياة ، فإنها قد تحطمت إلى الأبد .

وظيفة التحليل النفسي هي أن يزيد من هذا الوعي ، وأن يساعد الناس حقا على الأكل من شجرة معرفة الخير والشر . ولا يدهشنا إذا كانت التجربة مفزعة لكثير من الناس كما كانت أسطورة أوديب ، ذلك أن أية نظرية « للمقاومة » تلغى فزع الوعي الانساني تعد قاصرة وخاطئة في أغلب الظن .

ويدلا من السعادة البريئة ، يعاني الطفل الآن مشاعر القلق والذنب ، وفي شطر من ميراث الطفل ، هناك أيضا الاحساس بالمسؤولية الفردية ، وأهم من هذا كله القدرة على الحب ، التي لا تنمو إلا مؤخرا . وجانب « الظل » من هذه العملية هو ظهور أنواع الكبت ، وبالتالي مايصاحبها من عُصاب (المرض العصبي النفسي) وهذا حدث فاجع بكل تأكيد ! فإذا سميت هذا « سقوط الانسان » فعليك أن تنضم الى هيجل وغيره من محالي التاريخ

المتعمقين الذين زعموا أنها « سقطت إلى أعلى » . إذ أنه بدون هذه التجربة لن يكون هناك إبداع ولا وعى كما نعرفهما .

ومرة أخرى ، غضب يهواه . فطرد آدم وحواء من الجنة بواسطة ملاك يحمل سيفاً مشتعلاً . والفارقة المزعجة التي تواجهنا هي أنه فى كل من الأساطير الإغريقية واليهودية - المسيحية يعرض الإبداع والوعى على أنهما وكدا فى التمرد على قوة شاملة القدرة . هل علينا أن نستنتج من ذلك أن كلًا من زيوس ويهواه - ذلكما الإلاهان الرئيسيان - لا يريد أن يكون للبشرية ضمير أخلاقى وفنون المدنية ؟ هذا سر بكل تأكيد .

وأوضح تفسير هو أنه لا بد للفنان المبدع والشاعر والقديس من أن يحارب الآلهة الفعلية (فى مضاد الآلهة المثالية) المهيمتين على مجتمعا - إله النزعة الامتثالية Conformism ، وآلهة اللامبالاة ، والنجاح المادى والسلطة المستغلة . هذه هي « أصنام » مجتمعا التى تعبدها جماهير الشعب غير أن هذه النقطة لا تتوغل بما فيه الكفاية لكى تقدم لنا إجابة على اللغز .

وفى بحثى عن شئ من الاستنارة ، رجعت إلى الأساطير لأقرأها قراءة متمعنة . فإكتشفت أنه فى أواخر أسطورة بروميثيوس توجد إضافة عجيبة : أن بروميثيوس يستطيع أن يتحرر من أغلاله وعذابه إذا تنازل له أحد الخالدين عن خلوده تكفيراً عن بروميثيوس . وهذا ما فعله شبيرون Chiron (وهو رمز جذاب آخر عن طريق المصادفة - نصفه حصان ونصفه الآخر إنسان واشتهر بحكمته ومهارته فى الطب وشفاء المرضى ، وقد انجب أسكليبيوس Asclepius (إله الطب) .

هذه الخاتمة للأسطورة تخبرنا بأن اللغز يرتبط بمشكلة الموت .

والامر هو نفسه مع آدم وحواء . فعندما غضب يهواه لأكلهما من شجرة معرفة الخير والشر صاح قائلًا إنه يخشى من أنهما سيأكلان من شجرة الخلد ليصبحا « أشبه بنا » . وهكذا ! فإن اللغز يرتبط ارتباطًا ما بمشكلة الموت ، الذي تؤلف الحياة الأبدية جانبًا من جوانبه .

وهكذا يتعلق الصراع مع الآلهة بصفة الفناء فينا ! والابداع يتشوف إلى الخلود . فنحن الكائنات البشرية نعرف أننا سنموت حتمًا ومن العجب أن تكون لنا كلمة عن الموت ، فنحن نعرف أن كلامنا ينبغي أن ينمى الشجاعة لملاقاة الموت ولكن ينبغي أيضا أن نتمرد عليه وأن نحاربه . ويأتى الابداع من هذا الصراع . ومن ذلك التمرد يتولد فعل الابداع فليس الابداع مجرد تلقائيتنا البريئة التى تظهر فى الطفولة والصبا ؛ وإنما ينبغي أيضا أن يتزوج مع تطلعات الانسان الراشد ، التى هى أن يحيا فيما وراء موته . ولعل تماثيل مايكل أنجلو الناقصة التى تصور العبيد يموج بعضهم فى بعض وهم يصارعون سجونهم الحجرية ، أفضل رمز يلائم الوضع الانسانى .

(٨)

وحين أستخدم كلمة « متمرد » للدلالة على الفنان . فلأننا لا أشير إلى تلك الأشياء الثورية أو إلى شئ من هذا القليل مثل الاستيلاء على حجرة العميد ، فهذه مسألة مختلفة . فالفنانون بعامة أناس يتحدثون بصوت خفيض ناعم ولا يهتمون إلا برؤاهم وصورهم الباطنة . وهذا بالذات مايخشاه منهم

مجتمع القهر ذلك لأنهم حملة قدرة العصر الذهبي القديم البشرية على الثورة ، وهم يحبون أن يندمجوا فى القوضى ليصوغوا منها شكلا مثلما فعل الله الذى خلق الكون من الماء فى سفر التكوين ولأنهم لا يرضون أبدا عن المبتذل ، والرتيب والتقليدى تراهم يقتحمون دائما عوالم جديدة . ومن ثم فإنهم المبدعون « للضمير اللامخلوق الجنس البشرى » .

وهذا يتطلب قوة عارمة فى العاطفة ، وحيوية عالية المستوى . أليس ما هو حيوى معارضا للموت دائما وأبدا ؟ ونستطيع أن نصف هذه الشدة بأسماء كثيرة مختلفة : وأنا أختار كلمة « السخط » Rage . ويقول ستانلى كونييتس الشاعر المعاصر : « أن الشاعر يقرض أشعاره بدافع من سخطه » . هذا السخط ضرورى لإشعال عاطفة الشاعر ، لإظهار قدراته ، لتجميع بصائره المشتعلة فى نشوة الخلق ، حتى يستطيع أن يتفوق على نفسه فى قصائده . السخط موجه ضد الظلم الذى يوجد منه بالتأكيد قدر كبير فى مجتمعنا ولكنه فى نهاية المطاف السخط على النمط الأولى لكل سخط وهو الموت .

وهنا نستحضر الأبيات الأولى من قصيدة لشاعر معاصر آخر هو ديلان توماس Dylan Thomas عن وفاة أبيه :

« لاتدخل بلطف فى ذلك الليل الديجور

إذ ينبغى على الشيوخوخة أن تحرق وتهاجم بعنف عند انتهاء النهار

بل كن ساخطا على احتضار النور » .

وتختتم القصيدة بهذه الأبيات :

« وأنت يا أبتاه ، هناك على الأعالي الحزينة

أُتضرع إليك أن تلعننى وتباركنى بدموعك العنيفة .

لا تدخل بلطف فى ذلك الليل النيجور

بل كن ساخطا ، ساخطا على احتضار النور .»

لاحظ أنه يسأل عن مجرد البركة « إلغنى بدموعك العنيفة » لاحظ أيضا أن ديلان توماس - وليس أبيه - هو الذى يكتب هذه القصيدة وعلى الأب أن يواجه الموت ويتقبله على نحو ما . أما الابن فهو الذى يعبر عن الروح الثائر الأبدى .. وكانت النتيجة هذه الرشاقة المؤثرة التى تتسم بها هذه القصيدة .

ولا يمت هذا السخط بأية صلة للمفاهيم العقلية التى تقف فيها خارج تجربة الموت لتقديم تعليقات موضوعية وإحصائية ، فهذه المفاهيم تتعلق دائما بموت شخص آخر ، لا بموتنا نحن الخاص ونحن نعرف أن كل جيل ، سواء من أوراق الشجر أو الحشائش أو الكائنات البشرية أو أية أشياء حية لا بد أن يموت ليفسح المجال لولادة جيل جديد . وأنا أتحدث عن الموت بمعنى آخر ، هذا طفل لديه كلب ، والكلب يموت وهنا يمتزج الحزن عند الطفل بغضب عميق فإذا أراد شخص ما أن يشرح له الموت بطريقة موضوعية تطويرية فيقول له إن كل شئ يموت ، والكلاب تموت أسرع من البشر .. فقد يصوب لكلماته إلى ذلك الشارح المفسر . فمن المحتمل أن الطفل يعرف هذا كله على كل حال وإنما يأتى إحساسه الحقيقى بالخسران والخيانة من أن حبه للكلب ووفاء الكلب له قد ضاع . فهذه هى التجربة الشخصية الذاتية للموت التى أتحدث عنها .

وكما أوغلنا فى العمر تعلمنا كيف يفهم كل منا الآخر . ومن حسن الحظ أننا نتعلم كيف نحب حبا حقيقيا وكل من الفهم والحب يتطلب حكمة لا تأتى إلا مع

الشيخوخة ، غير أنه فى قمة هذه الحكمة تكون عصارة الحياة قد جفت فىنا فلا نعود نرى الأشجار تتحول إلى اللون الرمضى فى الخريف . ولم نعد نرى الحشائش وهى تبزغ من الأرض برقة فى الربيع إذ يتحول كل منا إلى مجرد ذاكرة تنوى عاما إثر عام .

وأصعب هذه الحقائق قد نظمتها شاعرة أخرى محدثة هى ماريان مور Marianne Moore فى هذه الأبيات :

ما برأعتنا ، وما نُنْهنا ؟

كلنا عرايا ، ولا أحد منا فى مأمن .

وأنى لنا بالشجاعة

وبعد أن تأملت الموت ، وكيف نستطيع أن نواجهه اختتمت قصيدتها على هذا النحو :

ومن ثم لا يتصرف إلا من

يشعر بقوة .

والطير يزداد طولا عندما

يفرد ، وحين يسرق

ينتصب جسمه .

ورغم أنه سجين

فإن غناؤه القوى يقول :

إن الرضا شئٌ وضيع ،

وما أنقى الفرخ .

هذا هو الغناء ،

وهذه هى الأبدية

وهكذا يوضع الغناء أخيرا مع نقيضه الأبدية فى ترنيمة متناوبة .

(٩)

قد يرى كثير من الناس أن ربط التمرد بالدين حقيقة صعبة ذلك أنها تتطوى على المفارقة النهائية . ففى الدين ، لا ينتهى الأمر بمدح المتعلقين أو الذين يتشبهون بأقصى ما يمكن من ولاء بالوضع الراهن . ولا يمتدح الدين إلا الثائرين ، تذكروا كيف كان القديس والمتمرد شخصا واحدا فى التاريخ البشرى فى معظم الأحيان . فكان سقراط متمردا وصدر ضده الحكم بشرب السم وكان المسيح متمردا ، ومن أجل هذا كان صليبه . وچان دارك كانت متمردة فى الأخرى وكان نصيبها أن تحرق فى المحرقة . ومع ذلك فإن هذه الشخصيات ومئات مثلهم . وإن اضطهدهم معاصروهم فقد اعترفت بهم العصور التالية وعينتهم بوصفهم أشخاصا أسهموا بأعظم الإسهامات المبدعة فى الأخلاق والدين .

هؤلاء الذين نسميهم قديسين قد تمردوا على صورة للكلية عفى عليها الزمان ولم تعد ملائمة على أساس بصائرهم الجديدة عن الألوهية . وكانت التعاليم التى ساقطتهم إلى حقتهم هى التى رفعت من المستويات الأخلاقية والروحية فى مجتمعاتهم ، وكانوا على علم بأن زيوس الإله الفيور المتربع على جبل الأوليمب لن يلبث طويلا متمتعا بهذا السلطان . وأصبح بروميثيوس داعيا لدين آخر هو دين الرحمة . وقد تمرد هؤلاء القديسون أيضا ضد يهواه الإله القبلى البدائى الذى عبده العبرانيون . واستمد مجده من موت آلاف الفريسيين وحلت مكانه رؤى أموس وأشعيا وأرمياء عن إله الحب والعدالة . وبفعتهم إلى التمرد بصائرهم الجديدة فى معنى الألوهية . تمردوا على حد تعبير پول تيليش الجميل - ضد الإله الذى هو عبث الإله . وهذا الظهور

المستمر للإله عبرُ الإله هو علامة على الشجاعة المبدعة فى مجال الدين .
وأيا كان المجال الذى نوجد فيه ، فثمة سرور عميق يغمرنا حين ندرك أننا نساعد
فى تشكيل بناء عالم جديد ، هذه هى الشجاعة المبدعة أيا كانت
إبداعاتنا ضئيلة أو جزافية . عندئذ نستطيع أن نقول مع چويس :
« مرحبا أيتها الحياة ! فها نحن نخرج للمرة المليون لكى نصوغ فى مكان
الحدادة من أرواحنا الضمير غير المخلوق للجنس البشرى . »

* * *

الفصل الثاني

طبيعة الابداع

عندما نفحص الدراسات النفسية والكتابات التي تناولت الابداع خلال الأعوام الخمسين الماضية ، كان أول ما يصدمنا ما تتصف به المادة من إملاق وما يشوب الاعمال من نقص وقصور . ففي علم النفس الاكاديمي بعد عهد وليم جيمس وخلال النصف الأول من هذا القرن، كان العلماء يتجنبون هذا الموضوع بعامة بحجة أنه موضوع لا علمي ، غامض ، مزعج ، وشديد الإفساد للتدريب العلمي الذي يتلقاه الخريجون من الطلاب . وعندما قام العلماء بعدد من الدراسات عن الابداع بالفعل عاجزوا عن مناطق هامشية . بحيث شعر المبدعون أنفسهم بأنهم لا يمتون بصلة إلى الابداع الحقيقي . والحقيقة الأساسية هي أننا توصلنا إلى أنواع من تحصيل الحاصل أو الحقائق الخارجة عن الموضوع كأن الفنانين الشعراء يبتسمون منها ويقولون : « هذا شيء طريف ، أجل ولكن ليس هذا ما يدور بأنفسنا أثناء فعل الابداع » . ومن حسن الحظ أن طرأ تغيير في السنوات العشرين الأخيرة ، ولكن الحق أن الابداع مازال ابناً للزوجة أو الزوج بالنسبة لعلم النفس .

بيد أن الموقف كان أفضل قليلاً بالنسبة لتحليل النفسى وعلم نفس

الأعماق Depth Psychology واستحضر هنا حادثاً أعاد إلى نفسه منذ حوالي عشرين عاماً التبسيطات المسروقة وقصور نظريات علم نفس الأعماق عن الابداع ، ذات صيف كنت مسافراً مع جماعة تتألف من سبعة عشر فناناً نجوس خلال أوروبا الوسطى لدراسة الفن الرفي وتصوره . وبينما كنا في فيينا دعانا ألفرد أدلر Alfred Adler الذى أعرفه وحضرت مدرسته الصيفية إلى بيته لإلقاء محاضرة خاصة . وفى أثناء المحاضرة التى كان يلقيها فى حافلة ردهية ، ألمح أدلر إلى نظريته التعويضية فى الابداع وخلصتها أن البشر ينتجون الفن والعلم والجوانب الأخرى من الثقافة لتعويض مواطن قصورهم . وكان يستشهد فى كثير من الأحيان بمثل بسيط هو المحارة التى تنتج اللؤلؤة لتغطية حبة الرمل التى افترحت صدقتها . وكان صمم بيتهوفن واحداً من الأمثلة الكثيرة الشهيرة التى ضربها أدلر ليبين كيف يلجأ الأفراد المبدعون الممتازون الى الأفعال الإبداعية لتعويض عيب فيهم أو نقص عضوى أصابهم . وكان أدلر يؤمن أيضاً بأن المدنية أنشأها البشر لتعويض وضعهم الضعيف نسبياً على هذه القشرة الأرضية المعادية ، وقصورهم أنياب ومخالب فى المملكة الحيوانية . وعندما نسى أدلر تماماً أنه يخاطب جماعة من الفنانين تلتفت حواله فى الغرفة ثم قال : « وسأمت أرى أن قليلاً جداً منكم يضعون نظارات ، فأظن أنكم غير مهتمين بالفن » وهكذا كان هذا التبسيط المسرف لنظرية التعويض هذه عرضة لهذا الغرض الدرامى !

غير أن لهذه النظرية بعض المزايا ، كما تعد أحد الفروض المهمة التى ينبغى أن يبحثها الطلبة فى هذا المجال . أما خطأها فهو أنها لا تتناول العملية الإبداعية فى ذاتها . فالميل التعويضية فى إرادة فرد ما يمكن أن تؤثر على الأشكال التى تتخذها إرادته الإبداعية ، ولكن هذه الميل لا تفسر عملية

الإبداع نفسها ، والاحتياجات التعويضية تؤثر على هذا الميل أو على الاتجاه في الثقافة أو العلم ، ولكنها لا تفسر خلق الثقافة أو العلم .

ولهذا تعلمت في وقت مبكر من مهنتي السيكلوجية أن أنظر بقدر كبير من الشك إلى النظريات الشائعة التي تفسر الإبداع كما تعلمت دائما أن أسأل هذا السؤال : هل تتناول النظرية الإبداع في حد ذاته أم أنها تتناول صنعة ما ، أو مظهرا جزئيا هامشيا من العمل الإبداعي ؟

وتتسم نظريات التحليل النفسي الشائعة عن الإبداع بسمتين : الأولى ، أنها إحيائية Reductive بمعنى أنها تحيل الإبداع إلى عملية أخرى والثانية أنها تجعله تعبيراً خاصاً عن النماذج العصابية neurotic والتعريف المألوف للإبداع في أوساط التحليل النفسي هو أنه « ارتداد في خدمة الأنسا » وفي الحال تشير كلمة ارتداد إلى التناول الإحيائي وأنا أختلف بشدة مع الرأي القائل بأن الإبداع ينبغي أن يفهم بإحالاته إلى عملية أخرى ، أو بأنه في جوهره تعبير عن مرض عصبي نفسي :

ويرتبط الإبداع - بكل تأكيد - في ثقافتنا بالذات بمشكلات نفسية خطيرة - فهذا هو فان جوخ يعاني من الذهان Psychotic ، وجوجان Gauguin يبدو أنه مصاب بالفصام ، وكانت فرجينيا وولف Virginia wolf تشكو من اكتئاب شديد ، فمن الواضح أن الإبداع والأصالة مرتبطان بأشخاص لا يتكيفون مع حضارتهم بيد أن هذا لا يعني بالضرورة أن الإبداع « ناتج » عن الأمراض العصبية النفسية . وارتباط الإبداع بتلك الأمراض يوقعنا في الورطة : فلو أننا استطعنا أن نشفى هؤلاء الفنانين من أمراضهم تلك بواسطة التحليل النفسي ، فهل يتوقفون عندئذ عن الإبداع ؟ هذه القسمة الثنائية Dichotomy - وكثير غيرها - ينشأ عن النظريات الإحيائية . وفضلا عن ذلك ، لو أننا كنا نبعد

بدافع من تحويل الأثر أو الحافز - كما هو الحال فى التسامى Sublimation ،
أو لو أن إبداعنا كان مجرد نتاج جانبي - by-product لمحاولة إنجاز شئ
آخر ، كما هو الحال فى التعويض ، ألا تكون لفعلنا الخلاق مجرد قيمة زائفة ؟
ينبغي أن نتخذ موقفا متشددا حقا ضد التضمينات - أيا كانت الطريقة التى
تتسلل بها - القائلة بأن الموهبة مرض وأن الإبداع عصاب .

١ - ماهو الإبداع

عندما نقوم بتعريف الإبداع ، يجب أن نميز بين الأشكال الزائفة من ناحية ..
أعنى الإبداع بوصفه نزعة جمالية سطحية ، وبين شكله الأصيل أعنى بوصفه
عملية إضافة شئ جديد إلى الوجود ، من ناحية أخرى ،
والتفرقة الحاسمة هى بين الفن بوصفه صنعة مثل « أداة » Artifice
أو « اصطناعي » artful وبين الفن الأصيل .

وهذه تفرقة جاهد الفنانون والفلاسفة خلال القرون جميعا لتوضيحها
فأفلاطون - مثلا - انزل الشعراء والفنانين إلى الحلقة السادسة من الحقيقة
لأنهم على حد تعبيره يتعاملون مع الظاهر لا مع الواقع نفسه (الذى هو
الحقيقة عنده) ، وكان يشير إلى الفن بوصفه زينة ، وطريقة لجعل الحياة
أطف ، وتعاملا مع المتشابهات Semblances ولكنه فيما بعد ، فى محاورته
البيعية ، المائدة Symposium ، وصّف من أطلق عليهم وصف الفنانين
الحقيقيين ، أى هؤلاء الذين ينشئون حقيقة جديدة . فهو يعتقد أن هؤلاء الشعراء
وغيرهم من الأشخاص المبدعين هم الذين يعبرون عن الوجود ذاته ، أو كما
أستطيع أن أصفهم ، هم أولئك الذين يوسّعون الوعى الإنسانى
وإبداعهم هو أعلى ظهور أساسى يقوم به رجل أو امرأة لتحقيق وجوده أو

وجودها في العالم . والآن ينبغي أن نجعل التفرقة السابقة واضحة إذا أردنا أن تغوص أبحاثنا عن الابداع إلى ماتحت السطح ، فنحن لا نتعرض للهوايات ، وحركات « إصنعها بنفسك » ، والرسم يوم الأحد ، أو أية أشكال أخرى للملء أوقات الفراغ . ولم يكن ضياع معنى الابداع فاجعا بأشنع صورة إلا في الفكرة القائلة بأنه شيء لا تفعله إلا في عطلات نهاية الأسبوع .

وينبغي ألا نستكشف عملية الابداع بوصفها نتاجا للمرض ، وإنما بوصفها تمثل أعلى درجة من درجات الصحة العاطفية ، وتعبيرا عن أناس أسوياء أثناء فعل تحقيق أنفسهم في الواقع . وينبغي أن نرى الابداع في عمل العالم كما نراه في عمل الفنان ، وعند المفكر مثلما نجده عند الباحث في الجماليات ، كما ينبغي ألا نضيّق مداه بحيث يُستبعد قادة التقنية الحديثة ، وكذلك علاقة الأم السوية بطفلها . فالابداع كما وصفه قاموس Webster بحق هو أساسا عملية صنع Making أو إضافة Bringing into being شيء إلى الوجود .

٢ - العملية الإبداعية

فلنبحث الآن في الطبيعة الإبداعية ويكون البحث عن الأجوبة بمحاولة ما يحدث بالفعل في الأفراد في لحظة الفعل المبدع وصفا دقيقا على قدر المستطاع . وسأتحدث في أغلب الوقت عن الفنانين لأنني أعرفهم ، واشتغلت معهم ، وأنا واحد منهم إلى حد ما . معنى هذا أنني أبخس قدر الابداع في الأنشطة الأخرى وأظن أن التحليل النفسي لطبيعة الابداع يمكن أن ينسحب على الرجال والنساء جميعا أثناء لحظات إبداعهم .

أول ما نلاحظه فى فعل الابداع أنه عبارة عن مواجهة . فالفنانون يواجهون المنظر الذى يقترحون رسمه . فهم ينظرون إليه ، ويلاحظونه من هذه الزاوية أو تلك . وهم مستغرقون فيه ، كما نقول عادة أو قد تكون المواجهة مع فكرة فى حالة المصورين التجريديين ، أو رؤية باطنة تكون بدورها منبعثة من الألوان اللامعة على الباليت Palette أو على بياض قماش اللوحة الغفل الذى يدعو الفنان إلى العمل . وهنا تصبح الألوان والقماش والمواد الأخرى جزءا ثانويا فى هذه المواجهة فهى لغة هذه المواجهة ، أو الوسط Media بتعبير أدق . والعلماء يواجهون التجربة التى سيقومون بإجرائها ، وواجبهم المعمل فى موقف مماثل أو مواجهة .

ربما تطلبت المواجهة أو لم تتطلب مجهودا اراديا ، أعنى « ارادة القوة » will power . وعلى سبيل المثال فإن اللعبة الصحية التى يلعبها طفل تتميز بكل السمات الجوهرية للمواجهة ، ونحن نعلم أنها أحد الأنماط الأولية المهمة لإبداع الشخص البالغ . والنقطة الأساسية ليست هى حضور المجهود الارادى أو غيابه ، وإنما درجة الاستغراق ، ودرجة الشدة (وهذا ما سوف نتناوله تفصيلا فيما بعد) ؛ ولا بد من وجود صفة خاصة هى الالتزام .

وهنا نأتى إلى تفرقة مهمة بين الابداع الزائف الهروبى من ناحية وبين الابداع الحقيقى الاصيل من ناحية أخرى . الابداع الهروبى هو ما يفتقر إلى المواجهة . وقد تمثل لى هذا بوضوح عندما كنت أعمل مع أحد الشباب فى التحليل النفسى . وكان هذا الشاب موهوبا من الناحية المهنية ، ثريا متنوعا فى إمكانياته الإبداعية ، ولكنه كان يتوقف دائما عن تحقيق هذه الإمكانيات ، فقد تخطر له بغتة فكرة قصة ممتازة

يظل يقلب في ذهنه خطوطها العريضة حتى أدق التفاصيل ، وكان من الممكن أن يكتبها دون مزيد من الضجة ، وأن يستمتع ويتلذذ بنشوة التجربة ، ولكنه يتوقف عند هذا دون أن يكتب شيئا على الإطلاق ... وكان التجربة لا تزيد على مجرد رؤية نفسه بوصفه شخصا يستطيع أن يكتب ، وكان على وشك أن يكتب ، وهى بهذا (أى التجربة) تنطوى فى داخلها على مايسعى إليه حقا وعلى جزائها الخاص بها . ومن ثم لم يبدع بالفعل أبدا .

وكان ذلك مشكلة محيرة لى وله وقد قمنا بتحليل كثير من جوانبها : كان أبوه كاتباً موهوباً إلى حد ما ولكنه منى بالفشل ؛ وصنعت أمه الكثير من كتابات أبيه ، ولكنها لم تظهر له سوى الاحتقار فى مجالات أخرى . ولما كان الشاب طفلاً وحيداً ، فقد نال كثيراً من التذليل والحماية المفرطة من أمه ، وكثيراً ماكانت تؤثره على أبيه ، وذلك بتقديم أطعمة ووجبات خاصة له ، على سبيل المثال وهكذا كان من الواضح أن المريض دخل فى منافسة مع أبيه ، ومن يواجه تهديداً قاسياً إن هو نجح فى ذلك . قمنا بتحليل هذا كله وأكثر منه بشئ من التفصيل غير أننا كنا نشعر على كل حال بوجود حلقة مفقودة من التجربة .

وذاذ يوم حضر المريض ليعلن أنه قد توصل إلى كشف مثير . ففى مساء اليوم السابق تدفقت عليه بغثة أثناء القراءة الأفكار المبدعة التى تتدفق عليه عادة لكتابة قصة ، وأخذ متعته المعتادة من هذا التدفق فى واقع الأمر وانتابه فى الوقت نفسه إحساس جنسى غريب . وتذكر عندئذ أن هذا الشعور الجنسى يباغته دائماً فى اللحظة التى يجهز فيها تلك الأفكار الخلاقة .

ولن أخوض فى التحليل المعقد لهذه التدايعات ، وهو التحليل الذى أثبت أن هذا الشعور الجنسى كان فى آن معاً رغبة للراحة وإشباعاً حسياً من نوع سلبى ، ورغبة فى أن يكون موضعاً لإعجاب لا مشروط من أية امرأة ، كل ماأريد

أن أُبينه هو هذه النتيجة الواضحة من أن « انفجاراته » المبدعة للأفكار كانت وسائل لاكتساب الإعجاب والرضا من أمه ؛ وكان في حاجة إلى أن يبين لأمه وبغيرها من النسوة إلى أي حد هو شخص فائق موهوب . فإذا ما فعل ذلك حين تتوارد عليه الرؤى الجميلة السامية يكون قد أنجز ما أراد . فهو لم يكن حريصا حقا في هذا السياق على الإبداع ، وإنما أن يكون على وشك الإبداع ، وفي حالته تلك كان الإبداع في خدمة شيء آخر تماما .

والآن ، أيا كان تفسيرك لأسباب هذا النموذج ، هناك ثمة مركزية واضحة إلا وهي أن **المواجهة كانت مفقودة** . أليس هذا هو ماهية الفن الهروبي ؟ كل شيء هناك ماعدا المواجهة وأليست هذه هي السمة المركزية لصنوف كثيرة من النزعة الاستعراضية الفنية Exhibitionism . أو مايسميه راندك « الفنان الناقص » Artiste manqué ؟ ولا نستطيع أن نضع تفرقة صحيحة إذا قلنا إن نوعا من الفن يكون عصائيا ، والآخر صحيا سليما . من الذي يحكم بهذا ؟ كل ما نستطيع أن نقوله هو أنه لا وجود لشيء من الالتزام بالواقع وليس هذا هو ما يسعى إليه الشباب ، كل ما يريده هو أن تتقبله أمه قبولا سلبيا وأن تُعجب به وفي مثل هذه الحالات نتوخى الدقة حين نتحدث عن التكويس أو « التراجع » بمعناه السلبي . غير أن النقطة الحاسمة هي أننا نعالج شيئا مختلفا تمام الاختلاف عن الإبداع .

ويمكننا مفهوم المواجهة أيضا من أن نضفي مزيدا من الوضوح على التفرقة المهمة بين الموهبة والقدرة الإبداعية . وقد تكون للموهبة ارتباطاتها العصائية ومن الممكن دراستها على أنها « ممنوعة » لشخص ما . وقد يكون الرجل - أو المرأة - موهوبا سواء استخدم موهبته أو لم يستخدمها ؛ ومن الممكن أن تقاس الموهبة في شخص ما في حد ذاته .

أما الإبداع فلا يمكن أن يُرى إلا في الفعل فحسب وإذا أردنا أن نكون متميزين ، لما تحدثنا عن « شخص مبدع » ، وإنما عن « الفعل المبدع » وحده دون شيء سواه وفي بعض الأحيان ، في حالة مثل حالة بيكاسو نكون بصدد موهبة عظيمة ومواجهة عظيمة في آن واحد ، وبالتالي نكون إزاء إبداع عظيم . وأحيانا أخرى نكون إزاء موهبة عظيمة ، وإبداعية مبتورة ، كما شعر كثير من الناس في حالة سكوت فيتزجيرالد Scott Fitzgerald . أو نكون إزاء شخص على درجة عالية من القدرة الإبداعية غير أن نصيبه من الموهبة ضئيل . وقد قيل عن الروائي توماس وولف Thomas Wolfe الذي كان من الشخصيات المبدعة في التاريخ الأمريكي إنه كان « عبقريه بلا موهبة » . ولكنه كان على هذه الدرجة العالية من الإبداع لأنه كان يلقى بنفسه كلية في مادته وفي تحدى التعبير عنها ، فكان عظيما للشدة التي اتسمت بها مواجهته .

- ٣ - شدة المواجهة

وهذا يؤدي بنا إلى العنصر الثاني في فصل الإبداع .. وأعني به شدة المواجهة وكلمات الاستغراق ، والانغماس في ، والالتزام الكامل الخ التي تستخدم عادة لوصف حالة الفنان أو العالم أثناء إبداعه ، أو حتى في حالة طفل أثناء لعبه . ويأى اسم نطلقه على الإبداع ، فإنه يتميز بشدة في الوعي ، وارتفاع في حدة الشعور .

والفنانون ، وكذلك أنت وأنا ، في لحظات المواجهة الشديدة نعانى تغيرات عصبائية بالغة الوضوح . وهذه التغيرات تشمل خفقان القلب

السريع ، وضغط الدم المرتفع ، والشدة المتزايدة ، وانقباض الرؤية مع تضيق فى الجفون ، حتى نستطيع أن نرى المنظر الذى نرسمه بمزيد من الوضوح ؛ وننسى الأشياء التى حولنا (وكذلك مرور الوقت) . ونعانى من نقص فى الشهية .. فالأشخاص الذين ينهمكون فى فعل إبداعى يفقدون الاهتمام بالأكل فى تلك اللحظة ، وقد يواصلون عند حلول تناول الوجبة دون ملاحظة ذلك . وكل هذا يواكب كبتا لوظائف القسم الباراسمبتاوى من الجهاز العصبى الذاتى (الذى يتعلق بالسهولة والراحة والتغذية) وتنشيطا للقسم السمبتاوى العصبى . وهنا نرى أنفسنا إزاء الصورة نفسها التى وصفها وولتر ب. كانون Walter B. Cannon بأنها ميكانيزم (أو آلية) « الهروب – القتال » Flight-Fight ، أى تنشيط طاقة الجسم استعدادا للقتال أو الهرب . هذا هو المتضايف العضائى الذى نجده – بحلوه العريضة – فى القلق والخوف .

بيد أن ما يشعر به الفنان أو العالم المبدع ليس خوفا أو قلقا ، إنه الفرح . وأنا أستخدم هذه الكلمة فى مضاد السعادة أو اللذة . الفنان فى لحظة الخلق لا يعانى الرضا أو الاشباع (وإن كان من الممكن أن يأتى ذلك فيما بعد ، عندما يحتسى كأسا من الخمر أو يدخن غليوننا فى المساء) . فالأحرى أنه الفرح ، الفرح حين نعرفه بأنه الانفعال الذى يصاحب الوعى المرتفع ، والمزاج الذى يصاحب تجربة إخراج إمكانيات المرء إلى حيز الواقع الفعلى .

والآن فإن شدة الوعى هذه لا ترتبط بالضرورة بالقصد الواعى أو بالارادة فريما حدثت فى أحلام اليقظة أو فى أحلام النوم ، أو فى المستويات التى تُعرف باللاشعور . وقد روى أستاذ بارز من أساتذة نيويورك هذه القصة

الموضحة . كان يبحث عن معادلة كيميائية معينة حيناً من الوقت ، ولكن نون أن يحالفه النجاح . وذات ليلة بينما كان نائماً تكونت المعادلة وظهرت بارزة أمامه فاستيقظ من نومه ، وكتبها فى الظلام - وهو فى حالة من الانفعال - على قطعة من النسيج ، وهى الشئ الوحيد الذى استطاع أن يجده غير أنه لم يستطع فى صباح اليوم التالى أن يقرأ الخرايش التى خطها بيده . وفى كل ليلة ينهب فيها إلى الفراش فيما بعد كانت آماله تتركز فى أن يزوره ذلك الحلم مرة أخرى . ولحسن الحظ حدث هذا بعد بضعة ليال ، ومن ثم كتب المعادلة بخط مقروء وكانت المعادلة التى بحث عنها ، والتى تلقى عنها جائزة نوبل .

ولاشك أننا تعرضنا جميعاً لمثل هذه التجارب ، وإن لم تكن المكافأة على تلك الصورة الدرامية . والواقع أن عمليات التشكيل والصنع والبناء تستمر فى أنفاننا حتى وإن لم تكن على وعى شعورى بها طيلة الوقت . وقال وليم جيمس ذات مرة أننا نتعلم السباحة فى الشتاء ونترحل على الجليد فى الصيف .

وسواء أردت أن تفسر هذه الظواهر على أساس تكوين معين للاشعور ، أو تؤثر أن تتبع وليم جيمس فى ربطه لهذه الظواهر بعمليات عصبية معينة تستمر حتى نون أن نشغل بها ، أو نفضل تناولا معيناً آخر . كما أفعل أنا ، فما زال من الواضح أن الابداع يستمر فى درجات متباينة من الشدة على مستويات لا تخضع مباشرة لتحكم الإرادة الواعية . ومن ثم فإن الوعى المرتفع الذى نتحدث عنه لا يعنى على الإطلاق زيادة فى الوعى الذاتى ، والأحرى أنه يرتبط بالاستغراق والاندماج ، ويتطلب ارتفاعاً للوعى فى الشخصية بأكملها .

ولكن فلنبادر إلى القول بأن الاستبصارات اللاشعورية أو أجوبة المشكلات

التي تتراعى لنا في أحلام اليقظة لا تأتي صائبة حيناً أو خائبة حيناً آخر فريماً حدثت حقاً في أوقات الاسترخاء أو السرحان ، أو في أوقات أخرى حين يتناوبنا اللعب والعمل . غير أنه من الواضح وضوحاً تاماً أنها تنتمي إلى تلك المناطق التي اشتغل فيها المرء بوعى في اجتهاد وتكيس والقصد (أو الغرض) في الانسان ظاهرة أشد تعقيداً بكثير عما تعودنا أن نسميه « إرادة القوة » . القصد يشمل كل مستويات التجربة ولكننا لا نستطيع أن ننوئ أن تكون لنا استبصارات . ولا نستطيع أن « ننوئ » الابداع بيد أننا نستطيع أن ننوئ تسليم أنفسنا للمواجهة بشدة في التكريس والالتزام . وهنا تنشط الجوانب الأعمق من الوعي إلى درجة يكون فيها الشخص ملتزماً بالمواجهة .

كما ينبغي أن نشير أيضاً إلى أن هذه « الشدة في المواجهة » ليست هي ما نطلق عليه الجانب الديونيزوسى من الابداع . وسوف تجد كلمة « ديونيزوسى » هذه مستخدمة كثيراً في الكتب التي تتناول الأعمال الإبداعية . ولما كانت هذه الكلمات مشتقة من اسم الإله الأغريقى للسكر والعريضة وغيرهما من أشكال النشوة ، فإنها تشير إلى اندفاع الحيوية ، والاستغراق في اللذة التي اتسمت بها مستويات القصف والفجور القديمة للإله ديونيزوس Dionysus ، ويذكر نيتشه

في كتابه المهم : « مولد المأساة » The Birth of Tragedy المبدأ الديونيزوسى عن تدفق الحيوية ، والمبدأ الأبولونى للشكل والنظام العقلانى بوصفهما المبدأين الجدليين اللذين يتحكمان في الابداع . وهذا التقسيم الثنائى يفترضه كثير من الطلبة والكتاب .

أما الجانب الديونيزوسى للشدة فيمكن دراسته من وجهة نظر التحليل النفسى دون صعوبة تذكر ، وأغلب الظن أن كل فنان تقريباً قد حاول في وقت

من الأوقات أن يرسم وهو تحت تأثير الخمر. وما يحدث عادة هو ما يتوقعه المرء فى مثل هذه الأحوال ، وهو يحدث متناسبا مع مقدار الخمر التى تجرّعها الفنان - أن يعتقد الفنان أنه قام بعمل رائع ، أفضل كثيرا من المعتاد حقا - ولكن الواقع الفعلى ، حين ينظر إلى الصورة فى صباح اليوم التالى ، فإنه يجد أن أدائه كان حقا أقل من المعتاد . ولا ريب أن فترات الوجد الديونيزوسية قيّمة ، وبخاصة فى مدينتنا الآلية حيث يتضور الابداع والفنون جميعا جوعا حتى الموت بواسطة روتين الساعة المثقوبة ، وحضور الاجتماعات التى لا تنتهى ، وضغوط انتاج كميات أكبر من الأوراق والكتب ، وهى ضغوط قد اجتاحت العالم الأكاديمي اجتياحا أشد هلاكا من اجتياحها للعالم الصناعى . وإنى لأشتاق إلى الآثار الصحية للمراحل التى انتشرت فيها أعياد الكرنفالات ولا تزال فى بلدان الشرق الأوسط .

غير أن شدة الفعل الابداعى ينبغى أن ترتبط بالمواجهة ارتباطا موضوعيا ، لا أن تنطلق بمجرد شئ « يتناوله » الفنان . وقد تكون الخمر عاملا مُسكِّنا ، وربما ضرورية فى مدنية صناعية ؛ ولكن عندما يحتاجها المرء بصورة منتظمة لكى يشعر بالتححرر من ألوان الكتب ، فإنما يضل فى تسمية المشكلة فالحق أن القضية هى لماذا توجد صنوف الكتب هذه فى المقام الأول والدراسات السيكلوجية لفوران الحيوية والآثار الأخرى التى تحدث عند تناول مثل هذه العقاقير شائعة إلى أبعد حد ؛ ولكن لا بد من أن يميز المرء تمييزا فاصلا بين هذا كله وبين الشدة التى تصاحب المواجهة نفسها فليست المواجهة مجرد شئ لأننا قد تغيرنا نحن أنفسنا من الناحية الذاتية ، وإنما لأنها تمثل - بالأحرى - علاقة حقيقية مع العالم الخارجى .

والجانب المهم والعميق فى المبدأ الديونيزوسى هو الوجود

(أو النشوة ecstasy) . ففى أحضان العريضة والقصف الديونيزوسى تطورت الدراما الإغريقية ، تلك القمة الفخمة من الابداع التى حققت وحدة الشكل والعاطفة مع النظام والحيوية .

وموضوع « الوجد » هو الموضوع الذى ينبغى أن نوليه مزيدا من الإنتباه الايجابى فى علم النفس . وأنا لا أستخدم هذه الكلمة بالطبع لا بمعناها الشائع المسترخص الذى هو « الهستيريا » Hysteria وإنما بمعناها التاريخى الاشتقاقى Ex-stasis ، أعنى بمعناها الحرفى « الخروج من » (Stand out from) أى التحرر من الانقسام المألوف بين الذات والموضوع ، وهو القسمة الثنائية الدائمة فى معظم النشاط الانسانى . الوجد هو المصطلح الدقيق لشدة الوعى التى تحدث فى الفعل الابداعى ولكن لا ينبغى أن نفكر فيه بوصفه « سماحا بتحرير شئ ما » بالمعنى الباخوسى ؛ وإنما هو شئ يشمل الشخص كله بحيث يعمل ما تحت الشعور واللاشعور فى وحدة مع الشعور . ومن ثم فهو ليس لا عقلانيا Irrational ؛ بل الأخرى أن يكون فائقا على ما هو عقلى Suyaratianal . فهو يمزج بين الوظائف العقلية ، والارادية ، والعاطفية فى عمل واحد معاً .

وقد يبدو ما أقوله غريبا فى ضوء علم النفس التقليدى الأكاديمى ولا بد أن يبدو غريبا . ذلك أن علم نفسنا التقليدى تأسس على القسمة الثنائية بين الذات والموضوع التى كانت المركزية فى الفكر الغربى خلال القرون الأربعة الماضية . وقد وصف لوبفنج بنسفانجر Ludwig Binswanger هذه القسمة الثنائية بأنها « سرطان علم النفس والعلاج النفسى جميعا حتى

الآن » . (١) ولم يكن من المستطاع أن تتجنبها النزعة السلوكية Behaviourism أو النزعة الإجرائية Operationalism ، إذ تقوم كلُّ منهما بتعريف التجربة بالمصطلح الموضوعي وحده فحسب . كما أنها لا تُجَبُّ بعزلة التجربة الابداعية بوصفها ذاتية بحتة .

وما برحت معظم المدارس السيكلوجية وغيرها من المدارس الفكرية الحديثة تفترض هذه القسمة الثنائية دون وعى بها . وكنا ننحو إلى نضع العقل في مضاد الأنفعالات ، وافترضنا نتيجة لتضخم زائد في هذه القسمة أننا نتمكن من ملاحظة شيء أكثر دقة لو استبعدنا انفعالاتنا . أعنى أننا سنكون أقل تحيزاً لو أن انفعالاتنا لم تتدخل على الإطلاق في الموضوع الذى بين أيدينا . وأنا أعتقد أن هذا خطأ فادح إذ توجد الآن معطيات في استجابات رورشاخ Rorschach تشير - على سبيل المثال - إلى أن الناس يستطيعون أن يلاحظوا بمزيد من الدقة إذا كانوا مدفوعين بانفعالاتهم . أعنى أن العقل يعمل بطريقة أفضل في حضور العواطف ؛ فالإنسان يرى ببصر أكثر حدة ودقة حين تشترك العواطف والحق أننا لا نستطيع أن نرى شيئاً رؤية حقيقية إلا إذا كنا مرتبطين به ارتباطاً عاطفياً . فربما كان العقل يؤدي عمله على أحسن وجه في حالة الوجد

(١) لودفيج بنسوانجر في كتابه : « الوجود : بعد جديد في علم النفس والعلاج النفسى » بالاشتراك مع رولوماي وإرنست إنجل وهنرى ف . إنلبرجر (نيويورك ، ١٩٥٨) ، ص ١١
Ludwig Binswanger, in Existence : A new Dimension in psychology and psychiatry, eds. Rollo May, Ernest Angel and Henri F. Ellenberger (New York , 1958) p.11.

ولابد أن يكون كل من العنصر الديونيزوسى والأبوللوى مرتبطا أحدهما بالآخر. والحيوية الديونيزوسية تستند إلى هذا السؤال : ماهى طريقة المواجهة التى تحرر الحيوية ؟ ماهى العلاقة بين المشهد أو الرؤية الباطنة أو الفكرة التى ترتفع من درجة الوعى ، وتجلب فى طياتها الشدة ؟

٤ - المواجهة فى علاقتها المتبادلة مع العالم

وأخيرا نصل فى تحليلنا للفعل الإبداعى فى حدود السؤال : ماهى هذه المواجهة العنيفة « مع » ؟ المواجهة هى دائما إلتقاء بين طرفين ، الطرف الذاتى هو الشخص الواعى فى الفعل الإبداعى نفسه . ولكن ، ما هو الطرف الموضوعى فى هذه العلاقة الجدلية ؟ سألجأ إلى استخدام مصطلح يبدو غاية فى البساطة : إنه مواجهة الفنان أو العالم للعالم . وأنا لا أعنى العالم بوصفه « البيئة » أو « مجموع » الأشياء ؛ كما لا أشير إلى جميع الموضوعات التى تتعلق بذات معينة .

والعالم هو نموذج العلاقات ذات المعنى التى توجد فيها الشخص وفى المخطط الذى يشارك فيه . ولهذا المخطط واقع بكل تأكيد غير أن المسألة ليست بهذه البساطة . ذلك أن العالم فى تبادل دائم للعلاقات مع الشخص فى كل لحظة فثمة عملية جدلية مستمرة تجرى بين العالم والذات ، وبين الذات والعالم ؛ وكل منهما يتضمن الآخر ، ولا يمكن فهم أحدهما إذا استبعدنا الآخر . ولهذا لا يمكن للمرء أبدا أن يحدد موضع الإبداع بوصفه ظاهرة ذاتية ؛ كما لا يستطيع المرء أن يدرسها أبدا فى حدود مايجرى داخل الشخص . ومن ثم فإن العالم بوصفه قطبا يمثل جزءا لا ينفصل عن إبداع الفرد وما يجرى هو عملية دائما ، فعل - وبخاصة عملية يتفاعل فيها الشخص مع عالمه .

أما كيف يواجه الفنانون عالمهم فيوضحه عمل كل مصور مبدع حقيقى ومن بين الأمثلة الكثيرة الممكنة لهذا سلّختار المعرض الرائع لرسومات موندريان Mondrian الذى أقيم فى متحف جوجنهايم Guggenheim فى نيويورك من ١٩٥٧ - ١٩٥٨ ، فمن أعماله الواقعية الأولى التى رسمها فى ١٩٠٤ و ١٩٠٥ ، مرورا حتى نصل إلى مستطيلاته ومربعاته الهندسية المتأخرة فى الثلاثينات ، يستطيع أن يراه المرء مكافحا للعشور على الأشكال الكامنة وراء الموضوعات ، وبخاصة الأشجار التى كان يرسمها . ويبدو أنه كان يعشق الأشجار ، أما اللوحات التى رسمها فى عام ١٩١٠ والتى بدأت على نحو ما أشبه بسيزان Cezanne فإنها تتوغل شيئا فشيئا فى المعنى الكامن فى الشجرة . فالجزع يصعد عضويا من الأرض التى ولجت فيها الجذور ، والفروع تنحني وتميل داخل الأشجار والتلال القائمة فى الخلفية على نحو تكعيبى ، بحيث تبين بيانا جميلا الماهية الكامنة للشجرة فى نفوس الغالبية العظمى منا . ونرى موندريان بعد ذلك يناضل فى مزيد من التعمق ليجد « الأشكال الأساسية » Ground Forms للطبيعة . وهذه الأشكال يقل أخذها من الشجرة ، ويزيد اقترابها من الأشكال الهندسية الأبدية الكامنة وراء الواقع بأسره ثم نراه أخيرا يندفع فى إصرار لا تراجع فيه نحو المستطيلات والمربعات التى هى الشكل النهائى للفن المجرد الخالص . لا شخصى ؟ بكل تأكيد فالذات الفردية قد ضاعت تماما ولكن أليس هذا بالضبط إنعكاسا لعالم موندريان - عالم عقديّ العشرينات والثلاثينات - العالم فى المرحلة التى ظهرت فيها الفاشية والشيوعية ، ونزعة الامتثالية والسلطة العسكرية - وهى المرحلة التى لم يشعر فيها الفرد بالضيا ع ، بل بأنه ضائع فعلا مغترب عن الطبيعة وعن الآخرين ، مثلما هو

مغترب عن نفسه أيضا ؟ وتعبّر لوحات موندريان عن القوة المبدعة فى مثل هذا العالم ، فهى تؤكد رغم « ضياع » الفرد . وبهذا المعنى يكون عمله بحثا عن أساس القرية الذى يمكن أن يصمد فى وجه هذه التطورات السياسية اللاإنسانية .

ومن العبث أن نرى ببساطة أن الفنانين « يرسمون الطبيعة » وكأنهم مجرد مصورين فوتوغرافيين خارج زمانهم يلتقطون صورا للأشجار والبحيرات والجبال ، فالطبيعة بالنسبة لهم ليست سوى « وسط » Medium ، ولغة يكشفون بها عن عالمهم . وما يفعله المصورون الأصلاء هو الكشف عن الظروف النفسية والروحية الكامنة وراء صلتهم بالعالم ؛ وهكذا نجد فى أعمال المصور العظيم إنعكاسا للوضع العاطفى والروحى لبنى البشر فى تلك المرحلة من التاريخ . ولو شئت أن تفهم المزاج النفسى والروحى لأية مرحلة تاريخية ، فلا شئ أفضل من أن تمنع النظر باحثا وتتمعن طويلا فى فن تلك المرحلة . ففى الفن يتم التعبير عن المعنى الروحى الكامن للمرحلة تعبيرا مباشرا فى الرموز ، وليس ذلك لأن الفنانين مريون أو أناس نذروا أنفسهم لتعليم الناس ، أو للدعاية ؛ بل إنهم بقدر ما يفعلون ذلك ، تتحطم قدرتهم على التعبير ؛ إذ أن علاقتهم المباشرة بغير المنطوق ، أو إن شئت بالمستويات « اللاشعورية » من الثقافة يصيبها الدمار . فهم يملكون القدرة على الكشف عن معنى أية مرحلة بالضبط لأن ماهية الفن هى المواجهة القوية الحية بين الفنان وبين عالمه .

ولم تستثن هذه المواجهة بصورة لا تحتاج إلى فضل بيان كما بانث فى المعرض الذى أقيم لأعمال بيكاسو فى الاحتفال بعيد ميلاده الخامس والسبعين فى نيويورك عام ١٩٥٧ . ولأن بيكاسو أرحب مزاجا من موندريان ،

فإنه يعد بلا منازع المتحدث لعصره وحتى فى أعماله المبكرة حوالى ١٩٠٠ ، فقد كانت موهبته الهائلة قيد النظر . وفى لوحاته الواقعية الخشنة للفلاحين والفقراء فى العقد الأول من هذا القرن فإن علاقته الحميمة بالمعاناة الانسانية تبدو جلية واضحة . ومن ثم ، فإن باستطاعتك أن تشاهد المزاج الروحى للعقود المتوالية فى أعماله .

فى العشرينات الأولى - على سبيل المثال - نجد أن بيكاسو يرسم الشخصيات الإغريقية الكلاسيكية ، وبالذات المستحمين والمستحبات على شاطئ البحر . وعلى هذه اللوحات فى المعرض تحوم هالة من النزعة الهروبية . ألم تكن العشرينات هى العقد الذى أعقب الحرب العالمية الأولى ، وهى فى الواقع فترة من النزعة الهروبية فى العالم الغربى ؟ وعند نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات تحول هؤلاء المستحمين على شاطئ البحر إلى قطع من المعدن ، قطع آلية ، من الصلب الرمادى الضارب إلى الزرقة الذى يتخذ شكل منحنيات ، لوحات جميلة حقا ، ولكنها لا شخصية ولا إنسانية وهنا يصاب المرء فى هذا المعرض بتنبؤ مشنوم ينقبض له الصدر .. التنبؤ ببداية العصر الذى سيتحول فيه الناس إلى أرقام لا شخصية متموضعة وكان هذا التنبؤ المنحوس ببداية « الانسان ، الآلة » .

ثم فى ١٩٣٧ جاءت اللوحة العظيمة جرنیکا Guernica بأشخاص تمزقوا إلى أشلاء وتبعثروا بعضهم عن البعض الآخر ، وكلهم يرتدون ثيابا إما بيضاء ناصعة ، أو رمادية ، أو سوداء لقد كانت غضبة بيكاسو المتوجعة ضد اللا إنسانية التى اتسمت بها الغارة الجوية على المدينة الأسبانية العزلاء « جرنیکا » التى قامت بها الطائرات الفاشية أثناء الثورة الأسبانية ؛ ولكنها أكثر كثيرا من ذلك ، إنها أوضح تصوير يمكن أن يتخيله المرء لحالة المعاصرة الممزقة المتشرذمة

المفتحة إلى نرات ، كما تتطوى على نزع الامتثالية والضواء والقنوط
التي تتمشى مع هذا كله . وفى أواخر الثلاثينات والأربعينات أخذت
لوجات بيكاسو تقترب أكثر فأكثر شبيها بالآلة .. وتحول الناس صراحة
إلى معادن . وشاهدت الوجوه ، وكأن الأشخاص والأفراد لم يعد لهم وجود ،
ولما احتلت أماكنهم ساحرات بشعات ولم تعد اللوحات تحمل أسماء ، بل
مجرد أرقام والألوان المشرقة التي كان الفنان يستخدمها فى مراحل المبكرة
والتي كانت تبعث البهجة فى النفوس ، اختفت الآن فى معظم الأحيان ،
وفى حجرات المعرض ، يشعر المرء وكأن الظلام قد خيم على الأرض فى
الظهير . وكما يخرج المرء من روايات كافكا ينتاب المرء شعور بالقسوة
والانقباض من تسرب الانسانية من الفرد الحديث ، وفى المرة الأولى التى
شاهدت فيها هذا المعرض ، غمرتني الصورة المشؤمة للكائنات البشرية
التي تفقد وجوهها ، وفرديتها ، وإنسانيتها ، والتنبؤ بمجى الانسان الآلى ،
بحيث لم استطع مواصلة النظر ، وهرعت خارجا من الحجرة عائدا إلى الشارع
مرة أخرى .

ومن الممكن أن يكون بيكاسو قد احتفظ خلال مسيرته كلها بسلامته العقلية
حين أخذ « يلعب » برسوماته وتمثيله المنحوتة للحيوانات ، ولأطفاله . ولكن من
الواضح أن التيار الرئيسى هو تصوير وضعنا الحديث ، وهو ما صوره
من الناحية النفسية كل من ريزمان Riesman وممفورد Mumford وتيليش
Tillich وغيرهم . ويؤلف هذا كله صورة لا سبيل إلى نسيانها للانسان الحديث
فى عملية فقدانه لشخصيته وإنسانيته .

وبهذا المعنى يرتبط الفنانون الحقيقيون بعصرهم إلى درجة أنهم لا
يستطيعون أن يتواصلوا منفصلين عنه . وبهذا المعنى أيضا يخضع الابداع

للموقف التاريخي ويتأثر به ! ذلك أن الوعي الذي يكتسب في الابداع ليس هو
المستوى السطحي لعملية التعقل المتموضعة objectified ، ولكنه مواجهة
مع العالم على مستوى يلغى القسمة الى ذات وموضوع . ولاعدتنا تعريفنا
للإبداع بألفاظ أخرى نقول إن «الابداع هو مواجهة الانسان الواعي بشدة
مع عالمه » .

* * *

الفصل الثالث

الابداع والاشعور

ليس منا من لم يستخدم من حين إلى آخر تعبيرات مثل : « ويفتة انبثقت فكرة » أو « جاءت فكرة على نحو غير متوقع » أو « هبطت » أو « جاءت وكأنها من حلم » أو « فجأة خطرت لى » . هذه طرائق متنوعة لوصف تجربة مشتركة : إنطلاق الأفكار من عمق كامن تحت سطح الوعي . وسأطلق على هذا المجال اسم « الاشعور » بوصفه جامعا لما تحت الشعور Subconscious ، وما قبل الشعور Preconscious ولأبعاد أخرى تحت مستوى الوعي .

وعندما استخدم كلمة « الاشعور » ، فأنا أعنى بالطبع من حيث أنها إختزال . فلا وجود لشيء هو « الاشعور » ، بل هو بالأحرى الأبعاد الاشعورية (أو الجوانب أو المصادر Sources) فى التجربة . وأنا أعرف هذا الاشعور بوصفه إمكانات الوعي أو الفعل التى لا يستطيع الفرد تحقيقها فى الواقع أو التى لن يحققها . هذه الامكانات هى مصدر ما يمكن أن نسميه « بالابداع الحر » . وارتياك ظواهر الاشعور له علاقة خالصة بالابداع . فما هى طبيعة الابداع وملامحه التى تستمد مصدرها فى تلك الأعماق الاشعورية من الشخصية ؟

أود أن نبدأ إرتيادنا لهذا الموضوع بأن أقص حدثا وقع في تجربتي عندما كنت طالبا متخرجاً أقوم بالبحث عن « معنى القلق » The meaning of Anxiety ، درست القلق في طائفة من الأمهات غير المتزوجات وكنّ شابات حوامل في أواخر سن المراهقة Teens وأوائل العشرينات من أعمارهن يعيشن في ملجأ للحماية Shelter home في مدينة نيويورك . (١) وكنت قد توصلت إلى افتراض قوى سليم عن القلق يرّضى عنه أساتذتي ، وأرضى أنا عنه وهو أن الاستعداد السابق أو القابلية للقلق في الأفراد يتناسب مع درجة رفض أمهاتهم لهم . وكان هذا الفرض مقبولا بوجه عام في التحليل النفسي وعلم النفس وافترضت أن قلق أمثال هاتيك النسوة الحوامل يمكن أن نتبع حالاتهن ابتداء من الموقف المنشئ للقلق . من حيث أنهن غير متزوجات وحوامل في الوقت نفسه ، وعندئذ أستطيع أن أدرس المصدر الأصلي لقلقهن - وأعنى به رفض الأمومة - في مزيد من الصراحة .

وهنا اكتشفت أن نصف هؤلاء النسوة يصلحن لافتراضى على نحو بديع أما النصف الآخر فلم يكن يصلح له على الإطلاق . وهذا النصف الأخير كان يضم نسوة من هارلم ومن « الجانب الشرقى الأدنى » Lower East Side وكانت أمهاتهن قد رفضنهن رفضا قاطعا ، وكانت إحداهن - وسأسميها هيلين -

(١) كان ذلك في منتصف الأربعينات عندما كانت المرأة الحامل غير المتزوجة ظاهرة شائعة أكثر من الآن بكثير .

تتحدث من أسرة تتألف من إثني عشر طفلا طردتهم أمهم من المنزل في أول أيام الصيف للإقامة مع أبيهم ، ويعمل مشرفا على مركب لنقل البضائع عبر نهر الهندسون . وكانت هيلين قد حملت من أبيها ، وأثناء إقامتها في « الملجأ » كان يقيم في سجن سينج سينج متهما باغتصاب لشقيقة هيلين . وكانت هيلين تقول لي مثلما تقول مثيلاتها من هذه المجموعة . « نواجه متاعب ، ولكننا لا نعبأ » .

كان هذا شيئا في غاية من الغرابة بالنسبة لي ، وقضيت وقتا طويلا لكي أصدق هذه المعلومات . غير أن الحقائق كانت تبدو واضحة ويقدر ما أستطيع أن أقوله استنادا إلى اختبارات رورشاخ Tat (اختبار تفهم الموضوع) * ، وإلى اختبارات أخرى استخدمتها - لم تكن هؤلاء النسوة المرفوضات رفضا قاطعا يتحملن أية درجة غير عادية من القلق . وعندما طردتهن أمهاتهن من المنزل ، اتخذن أصدقاء هن ببساطة من شباب الحي الذي يعشن فيه . وبالتالي لم يكن هناك الاستعداد السابق أو القابلية Predisposition للقلق الذي توقعناه وفقا لما نعرفه في علم النفس .

كيف يكون هذا ؟ أأكون المرأة المرفوضة التي لم تعان القلق قد أصبحت متحجرة ، متبلدة الحس بحيث لم تشعر بالرفض ؟ تبدو الاجابة على هذا أنها « كلا » بكل وضوح . هل كن أنماطا مرضية نفسيا ، أو مرضية إجتماعيا ، وليست لهن تجربة في القلق ؟ كلا ، هذه المرة أيضا ، وأحسست بأنني وقعتُ أنا نفسي في مشكلة لا حل لها .

* وهو الاختصار بالحروف الأولى Thematic Apperception Test

وذاث يوم ، فى ساعة متأخرة ، نَحِيت كَتِيبى وأوراقى جانباً فى المكتب الصغير الذى كنت أشغله فى ذلك الملجأ ، وسرت فى الشارع صوب نفق المترو كنت مُجهداً ، فحاولت أن أزيح عن ذهنى هذه المسألة المتعبة برمتها وبعد حوالى خمسين قدما من المدخل الذى يؤدى إلى محطة المدرسة الانجليزية ، خطر على بالى فجأة أن هؤلاء النسوة اللواتى لا ينسحب عليهن فرضى ينتمين جميعاً إلى طبقة البروليتاريا . وما أن هبطت هذه الفكرة على رأسى . حتى تدفقت أفكار أخرى .. وأظن أننى لم أخط خطوة أخرى فى مسيرتى الجانبية حتى تكونَ فرض آخر بأكمله فى عقلى . وأدركت أن نظريتى كلها يجب أن تتغير ورأيت فى هذه اللحظة أن رفض الأم لابنتها ليس هو الصدمة الأولى التى كانت مصدراً للقلق ؛ وإنما هى الرفض الذى يدور حوله الكذب .

كانت الأمهات المنتميات إلى طبقة البروليتاريا يرفضن أطفالهن ، غير أنهن لم يكن يعترفن بهذا . الأطفال يعرفون أنهم مرفوضون ، ويتسكعون فى الشوارع ويجدون رفقاء ورفيقات آخرين .لم يكن هناك أى خداع فى موقفهم . وكانوا يعرفون عالمهم - سواء كان سيئاً أو حسناً - ويستطيعون أن يواجهوا أنفسهم فيه . أما بنات الطبقة المتوسطة فكانت عائلتهن تكذب عليهن دائماً وكانت أمهاتهن ترفضنهن وهن يتظاهرن بحبهن كان هذا بحق هو مصدر قلقهن ، لا مجرد الرفض ورأيت فى هذه الطريقة الحظية التى تتسم بها الاستبصارات النابعة من تلك الأغوار العميقة أن القلق يأتي من عدم استطاعتك معرفة العالم الذى تعيش فيه ، من عدم قدرتك على توجيه نفسك فى وجودك الخاص . واقتنعت هناك وأنا فى الشارع ، وازدبت إقتناعاً - بالفكر والتجربة اللذين أعقبا ذلك - بأن هذه النظرية أفضل وأدق ، وأكثر إتساقاً .

ماذا كان يجرى فى تلك اللحظة التى انبثقت فيها هذه النظرية ؟ لو اتخذنا التجربة التى طرأت لى كبداية ، لاحظنا أولا وقبل كل شئ أن هذه البصيرة اقتحمت عقلى الواعى ضد ما كنت أحاول التفكير فيه بطريقة عقلانية . كانت فى حوزتى دعوى سليمة صحيحة وكنت أجتهد فى محاولة إثباتها غير أن اللاشعور تدخل معترضاً على الاعتقاد الواعى الذى كنت أتشبه به .

وكان كارل يونج Carl Yung يشير فى كثير من الأحيان إلى أن هناك إستقطاباً ، نوعاً من التضاد بين التجربة اللاشعورية وبين الشعور . وكان يعتقد أن العلاقة بينهما تعويضية : الشعور يتحكم فى أهواء وتقلبات اللاشعور الوحشية اللامنطقية ، بينما يحافظ اللاشعور على ألا يجف الشعور فى العقلانية المبتذلة الخاوية القاحلة . وهذا التعويض يعمل أيضاً على مشكلات خاصة : فلو أننى كنت عاكفاً بوعى ومتوغلاً فى اتجاه واحد بالنسبة لقضية ما ، فإن لاشعورى يميل إلى الاتجاه الآخر ، وهذا بالطبع هو السبب الذى يجعلنا نقاتل قتالاً قطعياً (بجماطيقياً) مسرفاً من أجل فكرة حين نكون منقسمين على أنفسنا لاشعورياً بشكوك تساورنا حول هذه الفكرة . وهذا أيضاً هو السبب الذى يجعل أشخاصاً مختلفين مثل القديس بولس على طريق دمشق والسكير فى الحانة تعترضهم تلك الانقلابات الروحية المبالغية ذلك أن الجانب اللاشعورى المكبوت فى الجدل العقلى يبتهج (اذا جاز لى هذا التعبير) بهذا التفجير والتدمير لكل ما تلتصك به بصرامة فى تفكيرنا الواعى .

وليس ما يحدث فى هذا البزوغ هو مجرد النمو ، بل هو شئ أشد دينامية

بكثير . وهو ليس مجرد اتساع فى الوعي ، بل الأخرى أنه نوع من المعركة . فثمة صراع دينامى يجرى داخل شخص ما بين ما يفكر فيه عن وعى من ناحية ، وبين شئ من البصيرة ، أو المنظور الذى يناضل لى يولد ، من ناحية أخرى . ويعتدئ تولد البصيرة ممتزجة بالقلق والشعور بالذنب ، وبالفرح والرضا اللذين لا ينفصلان عن إخراج فكرة جديدة أو رؤية إلى حيز الواقع .

والشعور بالذنب الذى يكون عندما يحدث هذا البرزوغ Break.through (أو الانتثاق) مصدره هو أن البصيرة لا بد أن تدمر شيئاً ما ، بصيرتى دمرت افتراضى الآخر ، وسوف تدمر ما كان يعتقده عدد من أساتذتى ، وهذه حقيقة شغلتنى إلى حد ما . فإنما يكون ثمة برزوغ لفكرة ذات دلالة فى العلم ، أو بشكل جديد مهم فى الفن ، فإن الفكرة الجديدة تدمر ما يعتقد كثير من الناس أنه جوهرى لبقاء عالمهم العقلى والروحى . هذا هو مصدر الشعور بالذنب فى العمل الخلاق الأصيل وكما لاحظ بيكاسو ، « كل فعل من أفعال الابداع هو فى المقام الأول فعل من أفعال الهدم » .

وهذا البرزوغ يحمل فى ثناياه أيضاً عنصراً من عناصر القلق فهو لم يهدم افتراضى السابق فحسب ، بل زعزع علاقتى بعالمى الذاتى أيضاً . وفى مثل هذه الأوقات أجدنى ملزماً بالبحث عن أساس جديد ، لا أدرى عن وجوده شيئاً . وهذا هو مصدر الشعور بالقلق الذى يأتى فى لحظة البرزوغ ؛ وليس من الممكن أن تظهر فكرة جديدة دون حدوث هذا الاهتزاز بدرجة ما .

وعبر هذا الشعور بالذنب والقلق – كما ذكرنا آنفاً – هناك ذلك الشعور الرئيسى الذى يصاحب البرزوغ وهو شعور الرضا . لقد رأينا شيئاً جديداً وغمرنا الفرح فرح مشاركتنا فيما يسميه علماء الفيزياء والعلوم باسم « تجربة الرشاقة » (أو الروعة) Elegance .

شيء ثانٍ حدث فى بزوغ هذه البصيرة وهو أن كل شيء حولى أصبح بفتة واضحا كل الوضوح . وفى استطاعتى أن أتذكر أنه فى الشارع المعين الذى سرت فيه كانت المنازل مطلية بأخضر باهت قبيح بحيث أثرت أن أنسى ذلك فورا ، وهذا شيء سوى . غير أنه بفضل وضوح هذه التجربة ، صارت الألوان جميعا من حولى أكثر حدة وانطمست فى تجربتي ، وما برح ذلك الأخضر القبيح حاضرا فى ذاكرتي وفى اللحظة التى انبعثت فيها تلك البصيرة ، تغلف العالم بنوع خاص من الشفافية واكتسبت رؤيتى وضوحا خاصا ، وأنا مقتنع بأن هذا هو المصاحبة المعتادة لانبثاق التجربة اللاشعورية فى الوعي . وهنا نجد مرة أخرى شطرا من السبب الذى يجعل التجربة تفزعنا إلى هذا الحد : فالعالم سواء فى الداخل أو الخارج يكتسب شدة يمكن أن تكون طاغية لفترة من الزمن . وهذا جانب واحد مما نسميه « الوجد » - أعنى التوحيد بين التجربة اللاشعورية وبين الشعور ، وهو اتحاد لا يكون مجردا ، بل هو اندماج دينامى قوى .

وأحب أن أؤكد على أننى لم أحصل على بصيرتى وكأنا كنت أحلم ، مع بقائى أنا والعالم من حولى فى حالة من العتمة والضباب . وهناك تصور خاطئ شائع بأن الإدراك يكون بليدا حين يمر بهذه الحالة من البصيرة ، غير أننى أعتقد أن الإدراك الحسى يكتسب بالفعل مزيدا من الحدة ومن الحق أن جانبنا منه يشبه الحلم من حيث أن الذات والعالم يصبحان أشبه بالكاليديوسكوب (أو المشكال) ، غير أن هناك جانبا آخر من التجربة هو الإدراك الحسى الحاد ، والوضوح

والشفافية فى علاقتنا بالأشياء المحيطة بنا . إذ يصبح العالم جليا لا سبيل إلى نسيانه . وهكذا يقتضى بزوغ المادة من الأبعاد اللاشعورية ارتفاعا فى التجربة الحسية .

ونستطيع بكل تأكيد أن نقوم بتعريف التجربة كلها التى نتحدث عنها بأنها حالة من الوعي الحاد . واللاشعور هو بُعد الأعماق للشعور ، وعندما ينبثق إلى الشعور فى هذا النوع من الصراع الاستقطابي ، تكون النتيجة تقوية للوعي . فلا يرفع من قدرة المرء على التفكير فحسب ، بل يضيف مزيدا من الرهافة والحدة على العمليات الحسية ، وهو يعمل على تقوية الذاكرة بكل تأكيد .

ثمة شئ ثالث نلاحظه عند حدوث مثل هذه البصائر وهو أن البصيرة لا تخطئ ولا تضل أبدا ، وإنما تأتى وفقا لنموذج أحد عناصره الجوهرية هو التزامنا الخاص نفسه . والانتباذ لا يأتى بمجرد أن « نأخذ الأشياء برفق » ، و « بأن ندع اللاشعور يقوم بصنعه » والأحرى أن البصيرة تتولد من المستويات اللاشعورية فى المناطق التى نكون فيها شعوريا أشد ما نكون التزاما . وقد وانتنى البصيرة من تلك المشكلة فى اللحظة التى كنت قد طرحت فيها كتبى وأوراقى بعيدا فى ذلك المكتب الذى كنت أحتله ، تلك المشكلة التى كرسيت لها أفضل فكرى الواعى النشاط ومعظمه . وجاءت الفكرة ، الشكل الجديد الذى فرض حضوره بغتة .. جاءت لتكمل صيغة (جشئالت Gestalt) ناقصة كنت أتصارع معها فى إدراكى الواعى ويستطيع المرء أن يتحدث بدقة عن هذا الجشئالت الناقص ، هذا النموذج الذى لم ينته ، هذا الشكل الذى لم يتشكل بوصفه مكوناً « للنداء » الذى أجاب عليه اللاشعور .

والسمة الرابعة لهذه التجربة هى أن البصيرة تأتى فى لحظة انتقال بين العمل والاسترخاء . فهى تأتى فى فترة الراحة فى مراحل بذل الجهود الإرادى وقد وافقتى هذه الانبثاق عندما نصّيت كتيبى وكنت أتمشى متجها صوب النفق ، وذهنى بعيد كل البعد عن هذه المشكلة . ويبدو كأن التقلب الشديد للمشكلة ، والتفكير فيها ، ومصارعتها يبدأ ويدفع عملية التفكير إلى الاستمرار : غير أن شطرا من النموذج الذى يختلف عما أحاول العمل فيه هو المجاهدة لكى يولد الحل . ومن ثم كان ذلك التوتر الذى ينطوى عليه النشاط الخلاق . ولو أننا كنا متحلبين أكثر من اللازم وقطعيين ، أو مقبدين بالنتائج السابقة فلن ندع هذا العنصر الجديد يظهر فى شعورنا أبدا ، ولن ندع أنفسنا ندرك أبدا تلك المعرفة التى توجد فىنا على مستوى آخر . غير أن البصيرة لا يمكن أن تولد فى كثير من الأحيان إلا بعد أن يسترخى التوتر الواعى ، والتناول الواعى . ومن هنا كانت تلك الظاهرة المعروفة بأن البرزوخ اللاشعورى يتطلب تناويا بين العمل الشعورى المكثف وبين الاسترخاء ، بحيث تحدث البصيرة اللاشعورية - كما كان الأمر فى حالتى - فى اللحظة الانتقالية فى معظم الأحيان .

وقد سأل ألبرت آينشتاين Albert Einstein أحد أصدقائى فى برنستون ذات مرة : « لماذا توانيتنى أفضل أفكارى فى الصباح أثناء حلاقتى ؟ » وأجاب صاحبى ، كما حاولت أن أقول هنا : إن العقل يحتاج فى كثير من الأحيان إسترخاء من الضغوط الباطنة - أن يتحرر فى أحلام الليل أو أحلام النهار - وذلك حتى يتيح الظهور للأفكار غير المألوفة .

فلنبحث الآن فى تجربة أشد تعقيدا وثرأء من تجربتى ، تجربة واحد من أعظم الرياضيين فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين هو جول هنرى بوانكاريه Gules Henri Poincaré . ففى سيرته الذاتية يخبرنا بوانكاريه بوضوح يدعو إلى الاعجاب ، كيف كانت تخطر له استبصارته ونظرياته الجديدة ، ويصف فى جلاء الظروف التى أحاطت بإحدى « انبثاقاته » .

« خمسة عشر يوما وأنا أجاهد لإثبات أنه لا يمكن أن توجد أية نوال شبيهة بتلك التى أطلقت عليها منذ ذلك الحين نواله « فوكس » Fuchsian functhians وكنت حينذاك جاهلا أشد الجهل ؛ ففى كل يوم كنت أجلس إلى مكتبى فأمكث ساعة أو ساعتين ، محاولا إجراء عدد كبير من التركيبات دون أن أبلغ أية نتيجة وذات يوم ، وعلى خلاف عادتى ، احتسيت قدحا من القهوة السوداء ، فلم أستطع النوم ، وتصاعدت الأفكار فى حشود متزاحمة ، وشعرت بها تتصامم حتى تلاحم زوجان من هذه التركيبات ليؤلفا توليفة ثابتة . وما أن أشرق صباح اليوم التالى حتى كنت قد برهنت على وجود فئة من النوال الفوكسية ، وهى التى تأتى من المجموعات فوق - الهندسية Hypergeometric ولم يتبق أمامى سوى أن أسجل النتائج ، ولم يستغرق هذا العمل سوى بضع ساعات (٢) .

(٢) هنرى بوانكاريه ، « الابداع الرياضى » من كتابه أساس العلم Foundation of Science ترجمة جورج بروس هالستد فى « عملية الابداع » الناشر Brewster Ghriselin (نيويورك ، ١٩٥٢)

وكان لم يزل شابا ، فاستدعى للخدمة العسكرية ، وظل بضعة أشهر لا يحدث فى تفكيره شئ . وذات يوم ، كان على وشك أن يستقل حافلة فى إحدى مدن جنوب فرنسا ، وهو يتبادل الحديث مع جندي آخر . وما كاد يضع قدمه على درجة السلم - وهو هنا يحدد اللحظة بالضبط - حتى بزغ بغتة فى عقله الجواب على كيفية ارتباط هذه الدوال الرياضية الجديدة التى اكتشفها بالرياضة التقليدية التى كان يعمل بها من قبل . وعندما قرأت تجربة بوانكاريه التى وقعت بعد الحدث المذكور آنفا - الذى جرى فى حياتي - صدمنى مدى التماثل فى هذه الدقة الخاصة والوضوح . وصعد بوانكاريه السلم ، ودخل الحافلة ، وواصل بلا توقف محادثته مع صديقه ، ولكنه كان مقتنعا تماما وفوريا بالطريقة التى ترتبط بها تلك الدوال بالرياضيات العامة .

ولنستمر فى قسم آخر من ترجمته الذاتية بعد عودته من الخدمة العسكرية : « صرفتُ انتباهي بعد ذلك إلى دراسة المسائل الحسابية دون نجاح يذكر ، ودون أية شبهة فى اتصالها بأبحاثي السابقة . وحين أصابني الاشمئزاز من إخفاقي ذهبت لقضاء أيام قلائل على شاطئ البحر ، واتجهت بتفكيرى إلى شئ آخر وذات صباح أثناء سيرى على جُرف عالٍ ، خطرت لى الفكرة بنفس سمات الایجاز والمباغطة واليقين الفوري ، وهى أن التحولات الحسابية للصيغ الترييبعية الثلاثية غير المحددة مطابقة مع أشكال الهندسة اللا إقليدية . » (٣)

وهنا يسأل بوانكاريه وقد تحول إلى نفسانى فى هذه اللحظة .. يسأل نفسه السؤال الذى وضعناه آنفا : ماذا يجرى فى العقل بحيث تنبثق هذه الأفكار فى هذه اللحظة ؟ وإليكم ما يقترحه للإجابة على سؤاله :

(٣) المرجع السابق نفسه ، ص ٢٧ .

« إن أول ما يدهشنى هو الظهور المباغت لهذه الاستتارة ، هذه العلاقة الجلية على عمل طويل لا شعورى سابق . والنور الذى يقوم به هذا العمل اللاشعورى فى الاختراع الرياضى شئ لا جدال فيه ، ومن الممكن العثور على آثاره فى حالات أخرى يكون فيها أقل وضوحا . وكثيرا ما يعمل المرء فى مسألة صعبة ، ولكنه لا يتمكن من إنجاز شئ طيب من الهجمة الأولى ؛ ثم يلجأ إلى الراحة طالت أو قصرت ، ثم يجلس من جديد للعمل . وفى أثناء نصف الساعة الأول ، لا يعثر على شئ ، كما كان الحال من قبل وعلى حين غرة تعرض الفكرة الحاسمة نفسها على العقل . وربما قيل إن الجهد الواعى كان أكثر لأنه انقطع وقتا ما ، وأن الراحة أعادت إلى الذهن قوته ونضارته . (٤)

أ يكون ظهور الاستتارة راجعا إلى التخلص من التعب ، أعنى مجرد الاخلاص إلى الراحة ؟ يجب بوانكارية : كلا .

« من الأرجح أن هذه الراحة كانت ممثلة بالعمل اللاشعورى ، وأن نتيجة هذا العمل قد كشفت عن نفسها فيما بعد لعالم الهندسة كما هو الحال فى الحالات التى ذكرتها ، وكل ما فى الأمر ، أن هذا التجلى بدلا من أن يأتى أثناء المشى أو رحلة قد حدث أثناء فترة من العمل ، ولكن مستقلا عن هذا العمل الذى يقوم بدور الحافز ، وكأنه المهماز المنبئ للنتائج التى تم التوصل إليها فعلا أثناء الراحة ، ولكنها بقيت لا شعورية ، لكى تتخذ الشكل الوامى » (٥)

ثم يواصل بتعقيب آخر ثاقب الفكر على الجوانب العملية للانبثاق فيقول :

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٨

(٥) المرجع السابق

« ثمة ملاحظة أخرى لابد من تكرها عن شروط هذا العمل اللاشعوري : فمن الممكن ، وبقينا هوشى مثمر ، إذا سبقه من ناحية وأعقبه من ناحية أخرى بمرحلة من العمل الواعى . فهذه الالهامات المفاجئة (والأمثلة التى ذكرناها فعلا تكفى لاثبات ذلك) لا تهبط أبدا إلا بعد بضعة أيام من الجهد الإرادى الذى يبدو لا مجديا على الإطلاق ، وحين لا يأتى مطلقا شئ له قيمة ويبدو أن المرء قد ضل طريقه تماما . هذه الجهود نتبين أنها لم تكن عقيمة كما يتبادر إلى ذهن المرء ؛ ولكنها ظلت تدفع الآلة اللاشعورية إلى الاستمرار فى العمل ، ويذون تلك الجهود لم تكن هذه الآلة لتتحرك ، ولا كانت أنتجت شيئا على الإطلاق . (٦)

فلنحاول تلخيص أهم النقاط التى وردت آنفا فى شهادة بوانكاريه فهو يرى سمات التجربة كالتأتى :

(١) صنعة المباغطة فى الاستنارة ؛ (٢) أن البصيرة قد تحدث ، وهى لا بد أن تحدث إلى حد ما فى مضاد ماتمسك به المرء عن وعى من النظريات ؛ (٣) وضوح الحدث والمشهد الذى يحيط به كله ؛ (٤) إقتضاب ودقة البصيرة مع اليقين الفورى من التجربة . وتكملة للشروط العملية التى يذكرها بوصفها ضرورية لهذه التجربة هناك (٥) العمل الشاق على موضوع البحث السابق على الإنبثاق ؛ (٦) فترة من الراحة يتاح فيها « للعمل اللاشعورى للتقدم بطريقته الخاصة التى يحدث بعدها الإنبثاق (وهى حالة خاصة متفرعة من النقطة العامة) » (٧) ضرورة التناوب بين العمل والاسترخاء ، بحيث تأتى البصيرة غالبا فى لحظة الانقطاع بين الحالتين ، أو على الأقل خلال تلك اللحظة .

هذه النقطة الأخيرة مهمة بوجه خاص وهى شئ من المحتمل أن كل إنسان قد

(٦) نفس المرجع السابق .

تعلمه : فالأساتذة يحاضرون بمزيد من الالهام إذا تناوبوا بين وجودهم فى الفصل وخروجهم إلى شاطئ البحر من حين إلى آخر ؛ والمؤلفون يكتبون كتابة أفضل لمدة ساعتين - كما إعتاد ماكولى Macoulay أن يفعل - ثم يقذفون حلقات الرمى ، ليعربوا بعد ذلك لكتابتهم . ولكن من المؤكد أن الأمر يحتاج إلى أكثر من مجرد التناوب الآلى .

وأظن أن هذا التناوب فى يومنا هذا بين مكان السوق والجبل يتطلب القدرة على الاستخدام البناء للعزلة . إنه يتطلب أن نكون قادرين على الانسحاب من عالم « شديد الوطأة علينا » ، أن نكون قادرين على إلترزام الهدوء بحيث ندع العزلة تعمل من أجلنا وفينا . ومن خصائص زماننا أن كثيرا من الناس يخشون العزلة : فأن يكون المرء وحيدا هذه علامة على أنه فاشل إجتماعيا ، إذ لا يمكن أن يكون المرء وحيدا إذا كان يستطيع أن يقدم يد العون . وكثيرا ما يخطر لى أن الناس الذين يعيشون فى مدينتنا الحديثة المحمومة ، وسط الضجيج الدائم الذى ترسله الاذاعة والتليفزيون مستسلمين لكل أنواع المنبهات سواء كانت من الصنف السلبى كالتليفزيون ، أو من الصنف الأكثر إيجابية كالمحادثة والعمل والنشاط ، هؤلاء الناس الذين تحاصرهم المشاغل الدائمة يجدون مشقة بالغة فى أن يدعوا الاستبصارات تنبثق من أعماق اللاشعور . وبالطبع حين يخشى الفرد من اللامعقول ، أعنى من الأبعاد اللاشعورية للتجربة ، فإنه يحاول أن يكون فى أشد حالات الانشغال ، ويحاول أن يحتفظ بأقصى ضجة ممكنة من حوله . ومحاولة تجنب القلق الناجم عن العزلة بالاجوء إلى التلهية المثيرة الدائمة هى ما يشبهه كيركجور - تشبيها بديعا - بالمستوطنين فى الأيام الأولى لأمريكا الذين اعتادوا الضرب على الصوانى والحلل اثناء الليل ليحدثوا من الضجة ما يكفى لطرد الذئاب بعيدا عنهم .

ومن الجلى أننا إذا شئنا أن تطفو إلينا الاستبصارات من لا شعورنا ، فأننا بحاجة إلى أن نكون قادرين على الاستسلام للعزلة .

وأخير يتساءل بوانكاريه : ما الذى يحدّد بزوغ هذه الفكرة المعينة من اللاشعور ؟ لماذا هذه البصيرة المعينة هى أدق إجابة تجريبية ممكنة ؟ كلا ، هذا هو ما يجيب به بوانكاريه . أليكون ذلك لأن هذه البصيرة هى ما يمكن أن نتجح من الناحية البرجماتية ؟ كلا هذه المرة أيضا وما يقترحه بوانكاريه بوصفه العنصر الانتقائى الناتج عن هذه البصيرة المعينة يبدو لى على نحو من الأنحاء أهم نقطة وأحكمها فى تحليله كله :

« التركيبات المفيدة (التى تبرز من اللاشعور) هى بالضبط أجملها ، أعنى أقدرها على إمتاع تلك الحساسية الخاصة التى يعرفها الرياضيون جميعا ، والتى يجهلها غيرهم جهلا تاما بحيث يغريهم بالابتسام عليها

ومن بين الأعداد الكبيرة من التوليفات التى صنعت عشوائيا بواسطة الذات المتسامية ، يظل معظمها بلا أهمية وبلا نفع ؛ وهذا هو السبب عينه بالضبط الذى يجعلها أيضا تثير على الحساسية الجمالية ، وإن يدركها الوعى أبدا ؛ ولا يتسم بالانسجام سوى بعض منها ، وبالتالي ، تكون فى الحال مفيدة وجميلة . وتكون قادرة على المساس بهذه الحساسية الخاصة لرجل الهندسة التى تحدث عنها آنفا ، والتى إن أثّرت مرة ، فسوف تجذب الانتباه إليها ، ومن ثمّ تتيج لها الفرصة لى تصبح واعية . (٧)

(٧) نفس المرجع ، ص ٤٠ .

وهذا هو الذى يدعو الرياضيين والفيزيائيين الحديث عن « جماليات » Elegance نظرية ما ، والمنفعة تأتى فى المرتبة الثانية كجزء من صفة الجمال فالانسجام الذى يسرى فى شكل داخلى ، والاتساق الباطن فى نظرية ما ، وسمه الجمال التى تمس حساسيات المرء .. هذه كلها عوامل دالة تحدد سبب ظهور فكرة معينة . ويوصفى محلا نفسيا لا أستطيع سوى أن أضيف أن تجربتى فى مساعدة الناس ليصلوا إلى بصائر تكشف عن هذه الظاهرة وهى أن البصائر لا تبرز أساسا لأنها « صادقة عقليا » أو لأنها مفيدة ، ولكن لأن لها شكلا معينا ، شكلا جميل لأنه يكمل « الجشتالت » (الصورة) الناقصة .

وعندما يحدث هذا الانبثاق للبصيرة المبدعة فى الوعى ، نكتسب هذا الاقتناع الذاتى بأن الشكل ينبغى أن يكون على هذا النحو لا على ذاك . فمن السمات المميزة للتجربة المبدعة أنها تصدمنا على أنها حق مع هذا « اليقين المباشر » الذى تحدث عنه بوانكاريه . ونعتقد بأنه لا وجود لشيء آخر يمكن أن يكون حقيقيا فى ذلك الموقف ونتعجب لماذا كنا بهذا الغباء بحيث لم نره من قبل . والسبب بالطبع هو أننا لم نكن مهياين نفسيا لرؤيته ولم نكن نستطيع بعد أن نقصد تلك الحقيقة الجديدة أو الشكل المبدع فى الفن أو فى النظرية العلمية . لم نكن متفتحين بعد على المستوى القصدي Intentionality غير أن « الحقيقة » نفسها كانت ببساطة - وهذا يذكرنا بما دأب البونيون من طائفة « زن » على تربيده - وهو أنه فى تلك اللحظات تنعكس وتتجلى حقيقة الكون لا تعتمد على ذاتيتنا الخاصة وحدها ، وكأن الأمر لا يزيد على كون عيوننا مغمضة ثم نفتحها بفتة ، لنجد الحقيقة أمانا كأبسط ماتكون . ولهذه الحقيقة الجديدة شئ من صفة الثبات والأبدية . والتجربة التى مؤداها « أن هذه هى

الحقيقة وأنه من العجيب أننا لم نرها بسرعة من قبل « قد تكون لها صفة دينية مع الفنانين . وهذا ما يدعوا كثيرا من الفنانين أن يشعروا بأن ثمة شيئا مقدسا يحدث حين يرسمون ، ثمة شيء فى فعل الابداع أشبه بالوحي الدينى .

— ٥ —

والآن نبحث بعض العضلات التى تنشأ من العلاقة بين اللاشعور وبين التقنيات والآلات . فما من مناقشة للإبداع واللاشعور فى مجتمعنا تستطيع أن تتجنب هذه المشكلات الصعبة المهمة .

نحن نحيا فى عالم سيطرت عليه الميكنة بدرجة عالية تدعو إلى الدهشة . والظواهر اللاعقلية اللاشعورية تشكل دائما تهديدا لهذه الميكنة . وقد يكون الشعراء مخلوقات تبعث البهجة فى المروج والمراسم ، ولكنهم يمثلون أخطارا على مستوى نظام التجميع Assembly line . ذلك أن الميكنة تتطلب المشابهة ، والانتظام ، والقابلية للتنبؤ ؛ أما هذه الحقيقة بالذات التى تؤكد أن الظواهر اللاشعورية تنصف بالأصالة واللامعقولية ، فهذا يجعلها بالفعل تهديدا محتوما للنظام والمشاكل البورجوازيين .

هذا سبب من الأسباب التى دفعت الناس فى مدينتنا الغربية الحديثة إلى الخوف من التجربة اللاشعورية اللاعقلية . ذلك أن الإمكانيات التى تصعد إليهم من الآبار العقلية الأعمق لا تتلاءم ببساطة مع التكنولوجيا التى أصبحت أساسية لعالمنا . وما يصنعه الناس اليوم خوفا من العناصر اللامعقولة فى أنفسهم وفى غيرهم من الناس هو أن يضعوا الأدوات والأساليب التقنية بين أنفسهم وبين العالم اللاشعورى . وهذا الاجراء يحميهم من

أن تستولى عليهم الجوانب المخيفة المنفرة من التجربة اللامعقولة . وأنا على يقين من أن ما أقوله لن يُفهم على أننى ضد التقنية أو الأساليب الفنية أو الميكانيكية فى حد ذاتها . وإنما ما أقوله هو أن الخطر قائم دائماً من أن تستخدم تقنيتنا كم منطقة عازلة بيننا وبين الطبيعة ، أو سداً بيننا وبين الأبعاد الأعمق فى تجربتنا . إذ ينبغى أن تكون الأدوات والأساليب الفنية امتداداً لوعينا ، غير أنها من الممكن أن تتحول فى يسر إلى حماية لنا من وعينا . وعندئذ تصبح الأدوات عبارة عن أساليب (ميكانيزمات) دفاعية وبخاصة ضد الأبعاد الأوسع والأعقد فى الوعى الذى نسميه اللاشعور ومن ثم تجعلنا تلك الميكانيزمات والتقنية « غير واثقين فى دوافع الروح » على حد تعبير الفيزيائى هايزنبرج (٨) .

وقد أكدت المدنية الغربية منذ عصر النهضة على أهمية الأساليب التقنية والميكانيكية بصورة أساسية . فمن المفهوم إذن أن تصب دوافعنا المبدعة نحن وأجداننا منذ عصر النهضة مرة أخرى فى قنوات لصنع الأشياء التقنية أى أن يتجه الإبداع صوب تقدم العلم وتطبيقه . مثل هذا التوجيه للإبداع وراء أغراض تقنية ملائم على مستوى واحد ، ولكنه يفيد بوصفه دفاعاً نفسياً على مستوى أعمق . وهذا معناه التشبث بالتكنولوجيا والإيمان بها والاعتماد عليها بحيث تتجاوز مجالها المشروع ، مادامت تستخدم أيضاً كدفاع ضد مخاوفنا من الظواهر اللاعقلية . وهكذا يصبح نجاح الإبداع التقنى نفسه - وروعة هذا

(٨) فرنز - هايزنبرج « تمثل الطبيعة فى الفيزياء المعاصرة The Representation of Nature in Contemporary Physics - فى « الرمزية فى الدين والأدب »
 تحرير روللوماى (نيويورك ١٩٦٠) ص ٢٥٥ .

النجاح ليست فى حاجة إلى أن أشيد بها - تهديدا لوجوده نفسه .إذ أننا لو لم نكن منفتحين على الجوانب اللاشعورية اللاعقلية ، الانتقالية ، من الابداع ، فإن علومنا وتقنيتنا تكون قد ساعدت على أن تحول بيننا وبين ما سوف أسميه « إبداع الروح » Creativity of the spirit . وبهذه العبارة أعنى الإبداع الذى لا يمت بصلة إلى الاستخدام التقنى ؛ أى الابداع فى الفن ، فى الشعور ، فى الموسيقى ، وفى مناطق أخرى قامت لإمتاعنا وتعميق المعنى وتوسيعه فى حياتنا ، لا من أجل اكتساب المال أو زيادة القوة التقنية .

والى الحد الذى نفقد فيه هذا الابداع الروحى الحر الأصيل ، كما يتمثل فى الشعر والموسيقى والفن ، نفقد معه أيضا إبداعنا العلمى . ويخبرنا العلماء أنفسهم ، وبخاصة الفيزيائيون بأن الابداع فى العلم مرتبط ببحرية البشر فى الابداع بمعناه الحر الخالص . ومن الواضح كل الوضوح فى الفيزياء الحديثة أن الكشف الذى أمكن الافادة منها فيما بعد فى مكاسبنا التقنية تمتّ بعامة وفى المقام الأول لأن فيزيائيا ترك لخياله العنان واكتشف شيئا لمجرد متعة الاكتشاف فى حد ذاتها . بيد أن هذا الكشف يخطر دائما بقلب نظرياتنا البديعة التى تعبنا فيها كثيرا من قبل رأسا على عقب ، كما حدث عندما عرض أنيشتين نظريته النسبية ، أو كما قدّم لنا هاينز نبرج مبدأه فى اللاتعين Indeterminacy والنقطة التى أعنيها هنا هى أكثر من التفرقة التقليدية بين العلم « البحت » pure والعلم « التطبيقى » applied إذ أن ابداع الروح يهدد - بل لا بد أن يهدد - بنية مجتمعنا المنظم وطريقتنا فى الحياة وافتراضاتهما السابقة وعقلانيتهما . وبوافعنا اللاشعورية اللاعقلية ملزمة بطبيعتها على أن تكون تهديدا لعقلانيتنا ، ومن ثمّ كان القلق الذى نعانیه أمرا لا مهرب منه .

وأنا لا أرى هنا أن الابداع الصادر عما قبل الشعور وعن اللاشعور ليس مهما فحسب للفن والشعر والموسيقى ؛ وإنما أرى أنه جوهرى على المدى الطويل لعلمنا أيضا قلو أننا انكشنا من القلق الذى يترتب على ذلك ، وسددنا الطريق فى وجه التهديد المتولد عن هذه البصائر والأشكال الجديدة ، لم نجعل مجتمعنا متبذلا وأكثر خواءً بصورة ملردة فحسب ، بل لقطعنا أيضا الينابيع المنبثقة من الجبال الصخرية الخشنة التى تمد جدول المياه ليصبح فيما بعد نهر الابداع الذى يسترقد منه علمنا . ولقد كان الفيزيائيون والرياضيون الجدد- لأسباب لا يتقصها الوضوح - كانوا أول من أدرك هذه العلاقة المتبادلة بين الاستتارة اللاشعورية اللاعقلية وبين الكشف العلمى .

دعنى أقدم لك الآن تصورا للمشكلة التى نواجهها .. ظهرت عدة مرات فى التلفزيون ، فاسترعى انتباهى شعوران مختلفان . أحدهما كان الدهشة من أن كلمتى المنطوقة فى الاستوديو يمكن أن يستقبلها فى نفس اللحظة نصف مليون شخص جالسون فى حجرات المعيشة . والشعور الآخر هو أننى كلما وانتى فكرة أصيلة ، وكلما شرعت فى تلك البرامج المناضلة مفهوم جديد لم يتشكل بعد ، وكلما خطرت على بالى فكرة مبتكرة ربما عبرت حدود المناقشة ، كان البرنامج يتوقف عند هذه النقطة . ولست غاضبا على المشرقيين الذين يفعلون ذلك ؛ فهم يعرفون حدود عملهم ، ويدركون أنه إذا كان ما يحدث فى البرنامج لا يتلام مع عالم المستمعين من جورجيا إلى وايومينج Wyoming ، فإن المشاهدين سوف ينهضون من مقاعدهم ، ويذهبون إلى المطبخ ، لإحضار قرح من الجعة ، ثم يعيدون لتحويل القناة إلى فيلم من رعاة البقر .

وعندما تكون لديك الامكانيات التى تضع تحت تصرفك وسائل الاتصال الهائلة

بالجماهير فإنك تميل حتما إلى الاتصال على مستوى نصف المليون شخص من المستمعين . وما تقوله ينبغي أن يكون له مكان في عالمهم ، أو على الأقل ينبغي أن يكون معروفا جزئيا لهم . من المحتمل إذن ، أن الأصالة وتعدى الحدود ، الجودة الأساسية للأفكار والصور ستكون مشبوهة على أحسن الفروض ، مرفوضة تماما على أسوأها . والاتصال بالجماهير الذي يعد أعجوبة من الناحية التقنية ، وشيئا جديرا بالتقدير والاعتزاز يمثل لنا خطرا حقيقيا ، خطر النزعة الامتثالية Conformism ، نظرا لأننا نشاهد جميعا نفس الأشياء في نفس الوقت في مدن البلاد جميعا . هذه الحقيقة تلقى في حد ذاتها عبئا قادحا على جانب الانتظام والتوحد وضد الأصالة والابداع المتحرر .

— ٦ —

وكما أن الشاعر تهديد للنزعة الامتثالية ، فهو أيضا تهديد مستمر للطفة السياسيين . إذ تراه دائما على شفا تفجير نظام التجميع Assembly line الذي تهيمن عليه السلطة السياسية .

ولدينا براهين قوية مؤثرة على ما نقول في روسيا السوفيتية وقد ظهر معظمها في الاضطهاد والتطهير الذي عاناه الفنانون والكتاب في عهد ستالين الذي كان يصاب بقلق مرضي حين يواجهه الخطر الذي يضعه اللاشعور المبدع متهددا نظامه السياسي . والحق أن بعض الطلبة يعتقدون أن الموقف الحالي في روسيا يكشف عن صراع دائر بين العقلانية وبين ما أسميناه « الابداع الحر » . وفي المقدمة التي كتبها جورج ريفي George Reavey لأعمال الشاعر الروسي يفجينى يفوتوشنكو Yevgeny Yevtushenko يقول :

« ثمة شيءٌ حول الشاعر وتعبيره الشعري يجعل له تأثيراً رهيباً على بعض الروس ، وبخاصة على السلطات سواء كانت قيصرية أو سوفيتية . وكأن الشعر قوة لا معقولة ينبغي إلجامها واذلالها بل وتحطيمها . » (٩)

ويذكر « ريفي » المصير المناوئ الذي لحق بكثير من الشعراء الروس ، ويذهب إلى « أن روسيا كأنما كانت تخاف من صورة ثقافتها الآخذة في الاتساع ، وتشعر أنها مهددة بالضياح الممكن الذي قد يصيب هويتها النظرية البسيطة ، وأنها تحتاج بالضرورة إلى تحطيم كل ما هو أشد تعقيداً بوصفه أجنبياً عنها ، وهو يشعر « بأن هذا قد يكون راجعاً إلى اتجاه فطري إلى النزعة الطهورية Puritanism . أو إلى رد فعل لشكل عتيق للنزعة الأبوية » أو لعله يرجع إلى الآثار الأليمة الحاضرة لانتقال مباغت جداً من السُخرة إلى التصنيع . وربما أثرت أيضاً هذا السؤال وهو هل هناك بين الروس دفاع ثقافي ضد العناصر اللامعقولة في أنفسهم ومجتمعهم أضعف مما يوجد عند غيرهم من الشعوب . ألا يعيش الروس في أنفسهم ومجتمعهم في الواقع على نحو أقرب إلى العناصر اللامعقولة من البلدان الأوروبية الأقدم ، ومن ثم كانوا أكثر تعرضاً لتهديد اللامعقولة الجامحة غير المستأنسة مما جعلهم يبذلون مجهوداً أضخم للتحكم فيها بواسطة التنظيم الصارم ؟

ألا يمكن أن يثار هذا السؤال نفسه عن الولايات المتحدة على نحو أكثر جدوى . أعني ، أليس إلحاحنا على العقلانية البرجماتية ، وسيطرتنا

(٩) يفچيني يفتوشنكو ، شعر يفچيني يفتوشنكو ، ١٩٥٢ - ١٩٦٥ ترجمة جورج ريفي (نيويورك ، ١٩٦٥) ، صفحات المقدمة من X إلى XI.

العملية . وطرائقنا السلوكية فى تطبيق دفاعاتنا الفكرية ضد العناصر اللامعقولة التى كانت قائمة على حدود مجتمعنا منذ مائة عام فحسب ؟

هذه العناصر اللامعقولة دائمة التفجر ، ويتمثل معظمها - وفى هذا ما يثير دهشتنا البالغة - فى حرائق الغابات التى تشعلها الحركات الإحيائية للقرن التاسع عشر ، وفى قبائل كوكوكس كلان Ku Klux Klan ، وفى المكارثية ، إذا أردنا أن نقصر على الأمثلة السلبية الرئيسية

غير أن هناك نقطة خاصة أحب أن أذكرها هنا عن انشغال الولايات المتحدة بـ « السلوك » . علوم الانسان فى أمريكا تسمى « العلوم السلوكية » Behavioral sciences . وقد أطلق على البرنامج القومى للرابطة السيكولوجية الأمريكية American Psychological Association « التوكيد على السلوك » ، وإسهامنا الرئيسى الأصل والتفصيلى الوحيد فى المدارس النفسية هو « النزعة السلوكية » Behaviorism فى مقابل كثير من المدارس الأوروبية مثل : التحليل النفسى ، والبنوية الجشطتية ، وعلم النفس الوجودى إلخ . وقد سمعنا جميعا أثناء طفولتنا هذه العبارة : « راعى آداب السلوك Behave Yourself ! السلوك ! السلوك ! هذه العلاقة بين البيوريتانية Puritanism الأخلاقية وهذا الانشغال بالسلوك ليس مجرد توهم أو شئ عارض على الإطلاق ، ألا يكون توكيدنا على السلوك أو أداءه » اتجاهنا الفطرى إلى البيوريتانية « كما يرى » ريفى « هو نفس الوضع فى روسيا ؟ وأنا فى وعى كامل بالطبع بالحجة القائلة بأنه كان لا بد لنا من دراسة السلوك لأنه الشئ الوحيد الذى يمكن أن ندرسه بشئ من الموضوعية بيد أنه يمكن أن يكون - وهو كذلك حقا - تحيزا ضيق الأفق رُفِع إلى مستوى المبدأ العلمى . ولو أننا قبلناه بوصفه افتراضا مسبقا ، ألا يقودنا ذلك إلى

إنكسار تعسفى لدلالة النشاط اللامعقول الذاتى باسخالها تحت قناع النتائج الخارجية ؟

وعلى أى حال فإن « ريفى » يقرر أنه حتى إذا كان ستالين ميتا ، فإن موقف الشاعر فى روسيا ما زال حرجاً ، لأن الشعراء الأصغر وبعض الشعراء الكبار الذين كمموا أفواههم منذ ذلك الحين ، اعتزموا التعبير عن مشاعرهم الحقيقية وتفسير الحقيقة كما يرونها .

وهؤلاء الشعراء لم ينددوا بالاستبدال الفاسد للزيف بالحقيقة فى روسيا فحسب ، وإنما يحاولون تجديد شباب اللغة فى الشعر الروسى بتتقيتها من الكليشيهات السياسية و « صور الأب » . وفى أثناء الستالينية ، كان ذلك موضعاً للإدانة بوصفه « تعايشاً أيديولوجياً Ideological co - existence مع « العالم البورجوازى » ، وكان الشاعر ينتهى أمره لئى شئ» يبدو أنه يهدد النظام المغلق المنحصر للواقعية السوفيتية » . والكارثة الوحيدة هى أن أى نوع من « النظام المغلق المنحصر » يحطّم الشعر مثلما يحطّم الفنون جميعاً . ويمضى « ريفى » قائلاً :

« فى خطبة ألقاها الكسندر بلوك Alexander Blok الشاعر الروسى الكبير فى ١٩٢١ - ذكر أن « الطمأنينة والحرية أساسيان للشاعر لئى يحرر الانسجام » .

غير أنه واصل خطبته قائلاً :

« والسلطات السوفيتية تنتزع منا طمأنينتنا وحریتنا . ولا أعنى الطمأنينة الخارجية وإنما الطمأنينة الخلقة . كما لا أعنى الحرية الطفولية القائلة « فاعل ما تشاء » ، أو حرية تمثل دور الشخص

الليبرالي - وإنما الإرادة المبدعة - الحرية المستسرة . The secret freedom .
وها هو الشاعر يلفظ أنفاسه الأخيرة ، لأنه لم يعد هناك ما يتنفسه ؛ لقد
فقدت الحياة معناها بالنسبة له « (١٠)

هذه صيغة قوية من الدعوى التي تقدمت بها ألا وهي : إن الإبداع لا تقوم
له قائمة (أى شرطه الأساسى الذى لا يقوم إلا به Sinequa ron) هو حرية
الفنانين لاعطاء كل العناصر التي تدور في نفوسهم القدرة على الانطلاق وحتى
تتفتح إمكانية ما أسماه بلوك تسمية ممتازة به « الإرادة الخلاقة » (١١) والشطر
السلبى فى بيان بلوك يصدق على الشعر فى عهد ستالين ، وكان سائدا فى
الولايات المتحدة فى عهد مكارثى . وهذه « الطمأنينة المبدعة » « وتلك »
الحرية المستسرة « هما بالذات ما لا يستطيع الدجماطيقيون (القطعيون)
التسامح معه . ويعتقد ستانلى كونيتز Stanley Kunitz أن الشاعر هو حتما
خصم الدولة ويقول إن الشاعر هو الشاهد على إمكانية الوحي وهذا أمر لا
يستطيع المتحجرون سياسيا قبوله .

والدجماطيقيون - من كل صنف ولون فى العلم والاقتصاد ، والأخلاق ، وكذلك
فى السياسة - تتهددهم حرية الفنان الخلاقة . وهذا موقف ضرورى محتوم
وليس فى استطاعتنا أن نهرب من القلق الذى يساورنا من أن الفنانين - وفى
زمرتهم الأشخاص المبدعون من كل نوع - هم المدمرون الممكنون لنظمتنا المنظمة
على نحو بديع . ذلك أن الدافع الخلاق هو الصوت الذى يتحدث ويعبر عن
الأشكال اللاشعورية وما قبل اللاشعورية ، وهذا التعبير هو بطبيعته ذاتها

(١٠) المرجع السابق ، ص VII (من ٧ من المقدمة)

(١١) نفس المرجع ، من VIII إلى IX (من ٨ إلى ٩ من المقدمة)

تهديد للمعقولية والسيطرة الخارجية . ومن ثم يحاول الدجماطيقيون إقناع الفنان . وقد حاولت الكنيسة - في مراحل معينة - أن تلجمه بموضوعات ومناهج مسبقة . أما الرأس مالية فتحاول احتواء الفنان بشرائه مثلما حاولت الواقعية السوفيتية أن تفعل مثل هذا بالحرمان أو العزل الاجتماعي . والنتيجة - وفقا لطبيعة الحافز الخلاق ذاتها - قاتلة للفن ولو كان من الممكن التحكم في الفنان - وأنا لا أؤمن بأنه شيء ممكن - فهذا معناه موت الفن .

* * *

الفصل الرابع

الابداع والمواجهة

أريد أن أقترح نظرية ، وأن أربفها ببعض الملاحظات ، أثارت معظمها اتصالات ومناقشات مع الفنانين والشعراء . والنظرية هي : أن الابداع يحدث في فعل من المواجهة وينبغى فهمه على أساس أن هذه المواجهة هي مركزه .

ها هو « سيزان » يرى شجرة . هو يراها بطريقة لم يراها بها أحد من قبله أبداً والتجربة التي يمر بها ، والتي من الممكن أن يقول عنها بلاريب هي « أن الشجرة قد أطبقت عليه . » شموخ الشجرة وتسامقها وانتشارها الحانى الأموى ، والتوازن الرقيق فى تشبثها بالأرض .. كل هذا - وكثير غيره - من سمات الشجرة قد امتصها إدراكه الحسى ، وشعر بها من خلال بنيتها العصبية كلها . وهذا كله شطر من الرؤية التى تجتازها تجربته . هذه الرؤية تقتضى حذفاً لبعض جوانب المشهد وتوكيدا أكبر على جوانب أخرى ، وما ينتج عن إعادة ترتيب هذا كله ، غير أنه أكثر من مجموع هذا كله . ويأتى فى المقام الأول أن الرؤية لم تعد الآن شجرة ، بل « الشجرة » ، ذلك أن الشجرة العينية التى نظر إليها « سيزان » قد تشكلت فأصبحت ماهية الشجرة . ومهما تكن رؤيته أصيلة لا تتكرر ، فما برحت رؤية للأشجار جميعا أطلقتها مواجهته لهذه الشجرة الجزئية المعينة .

وهذا التصوير الذى يصدر عن هذه المواجهة بين إنسان هو « سيزان » وواقع موضوعى هو الشجرة هو مواجهة جديدة وفريدة وأصيلة بالمعنى الحرفى . فها هو شئ يولد ، يأتى إلى الوجود ، شئ لم يكن له وجود من قبل .. وهذا تعريف جيد للإبداع نستطيع أن نضع عليه أيدينا . وكل من يأتى بعد ذلك ليشاهد اللوحة بشدة فى الوعى ، ويتركها تتحدث إليه سيرى الشجرة بالحركة القوية الفريدة ، وبالحميمية بين الشجرة والمنظر الطبيعى ، والجمال المعمارى الذى لا يوجد حرفيا فى علاقتنا بالأشجار حتى جاء سيزان بتجربته ورسمها . وأستطيع أن أقول بلا مغالاة أننى لم أشاهد أبدا شجرة حقا حتى رأيت واستوعبت رسومات سيزان لها .

— ١ —

وهذه الحقيقة ذاتها التى تجعل من الفعل الخلاق مواجهة بين قطبين هى التى تجعل من دراسة هذا الفعل أمرا عسيرا . من اليسير تماما أن نجد القلب الذاتى وهو الشخصى ، ولكن أصعب من ذلك كثيرا أن نقوم بتعريف القلب الموضوعى ، وهو « العالم » أو « الواقع » . ومادام توكيدى هنا على المواجهة نفسها ، فلن أعبأ كثيرا فى هذه اللحظة بمثل هذه التعريفات . وفى كتاب « الشعر والتجربة » يستخدم مؤلفه أرشيبالد ماكليش Archibald Macleish أشمل المصطلحات الممكنة لقطبى المواجهة : « الوجود والعدم » ويستشهد بشاعر صينى يقول : « نحن الشعراء تناضل العدم لإرغامه على إنجاب الوجود . ونحن ندق أبواب الصمت لتجيب علينا الموسيقى » ^(١) . ويعقب ماكليش قائلا :

Archibald Macleish, Poetry and Experience (Boston, 1961), p 8-9 (1)

أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة (بوسطن ١٩٦١) من صفحة ٨ - ٩ .

« تأمل ماتعنيه هذه العبارات .إن الوجود الذى يجب أن تتضمنه القصيدة يستمد من « العدم » لا من الشاعر . والموسيقى التى تريد القصيدة أن تنالها لا تأتى من لئنا نحن الذين ننظم القصيدة ، وإنما تأتى من الصمت ؛ تأتى إجابةً على دقتنا والأفعال هنا بليفة : « يناضل » ، « يرغم » ، « يدق » . وجهد الشاعر هو أن يناضل اللامعنى والصمت اللذين يتلفع بهما العالم حتى يرغمهما على اتخاذ المعنى ؛ حتى يجعل الصمت يجيب ، والعدم يوجد . إنه جهد يأخذ على عاتقه أن « يعرف » العالم لا عن طريق التأويل أو البرهان أو الأدلة ، وإنما بطريقة مباشرة ، كما يعرف الانسان التفاحة وهى فى فمه . » (٢) . وهذا تزييق صيغ فى تعبير جميل لافتراضنا الشائع بأن الاسقاط الذاتى هو كل ما يحدث فى الفعل المبدع ، وتذكير بالسر الذى لا مهرب منه والذى يحيط بعملية الإبداع

ورؤية الفنان أو الشاعر هى المحدد الوسيط بين الذات (الشخص) وبين القطب الموضوعى (العالم الذى ينتظر الوجود) ، وسيكون عدما حتى ينشئ صراع الشاعر معنىً مجيباً . ولا تكمن عظمة القصيدة أو اللوحة فى أنها تصور الشئ الذى لاحظته الفنان أو عاناه ، بل لأنها تصور رؤية الفنان أو الشاعر التى تشكلت نتيجة لمواجهة الواقع . ومن ثم كانت القصيدة أو اللوحة فريدة ، أصيلة ، لا سبيل إلى تكرارها وليس عدد المرات التى عاد فيها مونييه Monet لرسم الكاتدرائية فى روان .. ليس هذا العدد مهما على الإطلاق ، لأن كل لوحة كانت رسماً جديداً يعبر عن رؤية جديدة .

وهنا يجب أن نحترس من الوقوع فى أحد الأخطاء الفاحشة فى تفسير التحليل النفسى للإبداع . وهذا الخطأ هو محاولة العثور على شئ داخل الفرد أسقطه فى عمله الفنى ، أو على تجربة مبكرة نقلت إلى قماش اللوحة أو كتبت فى

(٢) المرجع نفسه .

قصيدة . ومن الجلى أن التجارب المبكرة تلعب أدوارا مهمة للغاية فى تحديد كيفية مواجهة الفنانين لعالمهم فيما بعد . غير أن هذه المعطيات الذاتية لا تستطيع أبدا أن تفسر المواجهة نفسها .

وحتى فى حالات فنانى التجريد ، حيث تكون عملية التصوير ذاتية إلى أقصى حد ، فإن العلاقة بين الوجود واللاوجود تكون حاضرة بكل تأكيد ، وربما أشعلتها مواجهة الفنانين للألوان البراقة المنتشرة على « الباليت » ، أو البياض الغفل الذى يدعوه على قماش اللوحة . وقد وصف الرسامون الإثارة التى تنبعث من هذه اللحظة : بأنها أشبه بإعادة تمثيل قصة الخلق ، حيث تدب الحياة فيها بغتة ، وتمتلك حيوية خاصة بها .

ويملاً « مارك توبى » Mark Tobey لوحاته بخطوط إهليجية وبحروف الكتابة ، ويدوامات جميلة تبدو لأول وهلة على أنها تجريدية صرفة ، ولا تأتى من أى مكان آخر سوى تهويماته الذاتية . وإن أنسى فلن أنسى أبدا أننى صدمت ذات يوم زرت فيه مرسوم « توبى » وهناك رأيت كتباً منتشرة فى كل مكان عن الفلك وصورا فوتوغرافية عن الطريق اللبنى Milky Way . وعندئذ علمت أن « توبى » يستوعب فى تجربته حركة النجوم والكوكبة الشمسية بوصفها القطب الخارجى لمواجهته .

ولا ينبغى أبدا أن نخلط بين قدرة الفن على الاستقبال Reajativty وبين السلبية Passivity . فاستقبالية الفنان أو تلقيه هى التى تحفظه حيا ومنفتحا على ماقد يتحدث به الوجود . ومثل هذه الاستقبالية تتطلب رهاقة وحساسية فائقة لكى تكون نفس المرء ناقلة أو وسيلة للرؤية التى تظهر . وهى عكس المطالب السلطوية التى تقرضها « إرادة القوة » . وأنا أدرك إدراكا تاما جميع النكات التى تظهر فى صحيفة « النيويوركر » The New Yorker وفى غيرها والتى تصور الفنان جالسا خائب الرجا أمام حامل اللوحة وقرشاته فى يد لا حول لها ولا قوة ، منتظرا أن يهبط عليه الإلهام .

غير أن «انتظار» الفنان ومهما يكن ذلك مضحكا - في الصور المتحركة (الكارتون) - فشى لا ينبغي الخلط بينه وبين الكسل أو السلبية ، ذلك أن الفنان في هذه الحالة يتطلب درجة عالية من الانتباه ، وكأته غاطس يتأهب عند نقطة الوثوب ، فهو لا يقفز وإنما يحتفظ بعضلاته في توازن حساس إستعدادا للحظة الانطلاق . إنه إنصات مرهف ، مهيا لسماع الإجابة ، متيقظ لما يمكن أن يلحظه عندما تأتي الرؤية أو الكلمات . إنه انتظار لعملية الولادة لكي تبدأ في الحركة في وقتها المعسوى الخاص . ومن الضروري أن يكون للفنان هذا الاحساس بالتوقيت ، وأن يحترم هذه الفترات الاستقبالية كجزء من سر الابداع والخلق .

- ٢ -

وفي كتاب صغير كتبه « جيمس لورد » James Lord مثل بارز على المواجهة الابداعية إن يقص فيه تجربته أثناء وقوفه أمام ألبرتو جياكومتى Alberto Giacometti ليرسم له لوحة . ولأن صداقة هذين الرجلين امتدت بينهما فترة طويلة ، فقد كان من الممكن أن يكون كل منهما صريحا مع الآخر تمام الصراحة . وكان « لورد » يقوم بتسجيل ملاحظاته مباشرة عقب كل جلسة عما يقوله « جياكومتى » ويفعله . ومن هذه الملاحظات خرج كتاب هذا القيم من تجربة المواجهة التي تحدث في الابداع .

فهو يكشف في المقام الأول درجة القلق والعذاب الهائلة التي تولدها المواجهة في جياكومتى . وعندما يصل « لورد » إلى الاستوبيو لاتخاذ وضعه جالسا ، كان جياكومتى يتشغل مكتنبا في كثير من الأحيان حوالى نصف ساعة أو ما يزيد بأشياء تافهة تتصل بنحته ، وهو في حالة واضحة من الخوف للبدء في رسمه .

فإذا استجمع أطراف شجاعته وقرر أن يشرع فى الرسم حينئذ يصبح قلقه علينا ويكتب لورد قائلا : « ففى لحظة يبدأ جياكومتى فى الالهات ويدق الأرض بقدميه :

ويصيح قائلا : « إن رأسك ترحل بعيدا . لقد رحلت تماما ! »

فأقول : « ستعود مرة أخرى »

فيهز رأسه : « ليس بالضرورة ربما ستخلو اللوحة منها تماما وعندئذ ماذا

يكون مالى ؟ سأموت بسبب ذلك ! » ...

ثم يفتش فى جيبه ، ويخرج منديله ، ويتفرس فيه لحظة ، وكأنه لا يعرف ما هو هذا الشيء ، ولا يلبث أن يقذف به على الأرض وهو ين . ويغته يصيح بصوت مرتفع جدا ، « إننى أصبح ! إننى أصرخ ! » (٣)

وينتقل لورد إلى نقطة أخرى :

« والحديث إلى نموذجة أثناء عمله يلهيه - على ما أظن - عن القلق الدائم الناجم عن اقتناعه بأنه لا يستطيع أن يأمل تصوير ما يراه أمامه على اللوحة . هذا القلق ينفجر فى كثير من الأحيان على لهثات مكتئبة ، وتجديقات ثائرة ، وصرخات عالية من الغضب أو الكمد يطلقها حيناً بعد حين . إنه يتعذب لاشك فى ذلك .

« ويلتزم جياكومتى بعمله بطريقة مكثفة شاملة على نحو خاص . والقهر الابداعى لا يغيب عنه أبداً تمام الغياب ، ولا يترك له لحظة واحدة من الهوى التام » (٤) .

(٣) جيمس لورد ، صورة لجياكومتى (نيويورك ، ١٩٦٤) ، ص ٢٦

James Lord , A Giacometti Partrait (Newyork, (79,4) , p.26

(٤) نفس المرجع ، ص ٢٢ .

ولقد كانت المواجهة من الشدة بحيث كان يوحد في كثير من الأحيان بين الرسم الموضوع على حامل اللوحة وبين الشخص الفعلي المخلوق من لحم ودم الذي يجلس أمامه ليرسمه . وذات يوم ارتطمت قدمه مصانفة بالقباضة التي تمسك برف الحامل في المستوى الصحيح ، مما أدى باللوحة أن تسقط بفتة قدما أو قدمين .

قال : « أوه ، أرجو المعذرة ! » فضحكت ولا حظت أنه التمس لنفسه العذر وكأنه تسبب في سقوطي لا في سقوط اللوحة . وأجابني قائلا : « هذا هو بالضبط ما أحسسته » . (٥) .

وكان هذا القلق يرتبط عند « چياكومتي » - كما هي الحال عند أستاذه المجل « سيزان » - بقدر كبير من الشك في ذاته .

« فهو لكي يستمر ، ويأمل ، ويؤمن بأن هناك فرصة ما لكي يُبدع بالفعل ما يتصوره على نحو مثالي ، كان مُجبِراً على أن يشعر بأنه من الضروري أن يبدأ مهنته كل يوم من الصفر .. وكان يشعر في كثير من الأحيان بأن النحت أو الصورة المعينة التي يتصايف. أنه ينجزها في تلك اللحظة هي اللوحة أو النحت الذي يعبر لأول مرة عما يعاينه ذاتيا استجابة لواقع موضوعي » (٦)

ويرى « لورد » بحق أن القلق يرتبط بالفجوة القائمة بين الرؤية المثالية التي يحاول الفنان تصويرها وبين النتائج الموضوعية . وهنا يناقش التناقض الذي يكابده كل فنان .

« هذا التناقض الأساسي الناشئ عن التباين الذي لا مفر منه بين التصور

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٣

(٦) المرجع نفسه ، ص ١٨ .

والتحقيق ، قائم فى جنود كل إبداع فنى ، يساعد على تفسير القلق الذى يبدو أنه عنصر لا سبيل إلى تجنبه فى تلك التجربة وحتى الفنان « السعيد » مثل رينوار Renoir مثلا لم يكن محصنا ضده (٧) .

« والمعنى الذى نستخلصه من هذا ، والثنى الوحيد الموجود الذى له حياة خاصة به كان صراعه (أى صراع چياكومتى) الذى لا يكل ولا ينتهى عن طريق فعل الرسم ليعبر فى أشكال بصرية عن إدراك للواقع تصادف أنه يتطابق وقتيا مع رأسى أنا (التى كان چياكومتى يحاول رسمها) . وتحقيق هذا مستحيل بالطبع ، لأن ماهو مجرد لا يمكن أن نجعله عينيا دون تغيير ماهيته .

غير أنه كان ملتزما ، أو كان فى واقع الأمر مقضيا عليه بالمحاولة التى كانت تبدو أحيانا أشبه بمهمة سيزيف Sisyphus » (٨) .

وذات يوم التقى لورد بچياكومتى فى إحدى المقاهى مصادفة .

« وكان يبدو بائسا حقا بكل تأكيد . وخطر لى أن هذا هو چياكومتى الحقيقى ، جالسا على انفراد فى الجزء الخلفى من المقهى ، متناسيا اعجاب العالم واعترافه به ، محمقا فى فراغ لا يمكن أن يصدر عنه أى عزاء ، يُعذبه ذلك الانقسام الثنائى فى مثله الأعلى ، ومع ذلك فهو محكوم عليه بأن يقوم مادام حيا بذلك الصراع اليناس فى محاولة للتغلب عليه (أى على هذا الانقسام) ، أى عزاء يمكن أن يجده فى أن صحف بلاد كثيرة تتحدث عنه ، وفى أن المتاحف فى كل

(٧) المرجع نفسه ، ص ٢٤

(٨) نفس المرجع ، ص ٤٦

مكان تعرض أعماله ، وفى أن أناسا لن يعرفهم أبدا يعرفونه ويحملون له كل إعجاب ؟ لا عزاء ... لا عزاء على الإطلاق (٩) .

وعندما تلمس المشاعر الصميمة والتجارب الباطنة لقنان شهير مثل چياكومتى، نبتسم من الكلام القارغ الذى ينور فى بعض أوساط العلاج النفسى عن « تسوية » (*) الناس ، وجعلهم « سعداء » ، وانتزاع كل ألم أو هم أو صراع أو قلق يكابدونه بوسائل فنية بسيطة تقوم بتعديل سلوكهم . ما أصعب على البشر من استيعاب المعنى العميق الذى تنطوى عليه أسطورة سيريزف ! - أن يروا أن « النجاح » و « التصفيق الحار » هما الالهتان الداعرتان اللتان نعرف أنهما كذلك فى أطواء نفوسنا المستسرة ! وما أشق على البشر أن يعلموا أن الغرض من الوجود الانسانى عند رجل مثل چياكومتى لا يمت بصلة بالتأمين والأمان أو بالتكيف الذى يتحرر من الصراع .

كان چياكومتى مكرساً - أو « محكوما عليه » على حد تعبير « لورد » الملائم - الصراع يدرك فيه العالم ويعيد انتاجه من خلال رؤيته الخاصة كإنسان . وكان يعرف أنه لا وجود لبديل آخر بالنسبة له وهذا التحدى هو الذى أضفى المعنى على حياته فإنه هو وأمثاله يبحثون عن إحضار رؤاهم عما يعنيه أن يكون المرء انسانا ، وان يروا من خلال هذه الرؤية لعالم من الواقع ، أيا كانت سرعة زواله وعبوره - أو مدى اتساقه - أن الواقع يتلاشى فى كل مرة تحاول التركيز عليه . وما أشد بطلان الفروض العقلانية التى ترى أنه ما على المرء إلا أن يزيح عن العالم ستائر الخرافة والجهل حتى يتبدى له الواقع على الفور ، نقيا صافيا !

(٩) نفس المرجع ، ص ٢٨

* أى جعلهم « أسوياء » Normal (المترجم) .

كان جياكومتى يسعى إلى رؤية الواقع من خلال رؤيته المثالية وكان يبحث
 العثور على الأشكال الأساسية Ground Forms ، البنية الأساسية للواقع
 تحت سطح الساحة المغطاة حيث تنسج الألهتان الداعرتان . ولم يكن يستطيع أن
 يتجنب تكريس نفسه بلا حدود لهذا السؤال : أهناك مكان يتحدث فيه
 الواقع بلغتنا ويجيب علينا إذا فهمنا رموزه الهيروغليفية ؟ وكان
 يعلم أن بقية الناس إن يكونوا أكثر نجاحا فى العثور على الاجابة ؛ بيد أن لدينا
 ما أسهم به لنواصل العمل معه ، وبهذا نكون قد تلقينا شيئا من العون .

- ٣ -

ومن المواجهة يولد العمل الفنى وهذا لا يصدق على الرسم وحده ، بل على
 الشعر وعلى الأشكال الأخرى من الابداع ، وقد أفضى إلى دابليو هـ . أودن
 W.H.Auden فى محادثة خاصة دارت بيننا بقوله :

« ان الشاعر يتزوج اللغة ، ومن هذا الزواج تولد القصيدة » . ما أنشط النور
 الذى تقوم به اللغة فى خلق القصيدة ! وليس معنى هذا أن اللغة مجرد أداة
 للاتصال ، أو أننا نستخدم اللغة للتعبير عن أفكارنا فحسب ؛ إذ لا يقل صدقا
 عن ذلك أن اللغة تستخدمنا ، فاللغة هى المستودع الرمزي للتجربة التى نعانيها
 لأنفسنا وإخواننا البشر عبر التاريخ ، ومن حيث هى كذلك ، فإنها تخرج
 للامساك بنا فى إبداعنا للقصيدة . ولا ينبغي أن ننسى أن الكلمة الإغريقية
 والعبرية « أن تعرف » To Know تعنى أيضا « أن تكون لك علاقات جنسية » .
 ونحن نقرأ فى الكتاب المقدس أن « إبراهيم عرف امرأته فحملت منه » .
 واشتقاق الكلمة يثبت الحقيقة النمطية الأصلية Prototypical fact بأن المعرفة

- ١٠٠ -

نفسها - وكذلك الشعر والفن والانتاجات الابداعية الأخرى - تنشأ من الالتقاء الدينامي بين القطبين الذاتى والموضوعى .

وهذه الاستعارة الجنسية تعبر بكل تأكيد عن أهمية المواجهة . ففى الممارسة الجنسية يواجه الشخصان كل منهما الآخر ؛ وينسحبان جزئيا ليتحد كل منهما بالآخر مرة ثانية ، ويجريان كل الفروق الدقيقة للمعرفة ، واللامعرفة ، لكى يعرف كل منهما الآخر مرة أخرى . ويتحد الرجل بالمرأة كما تتحد المرأة بالرجل ، ومن الممكن أن يُرى الانسحاب الجزئى بوصفه ذريعة لكى تُشبع تجربة النشوة مرة أخرى . وكل منهما إيجابى وسلبى بطريقته الخاصة وهذا برهان على أن عملية المعرفة هى الشئ المهم ؛ فإذا استقر الذكر ببساطة داخل المرأة فلن يحدث شئ أكثر من إطالة الشعور بأعجوبة الحميمة . والمعاناة المستمرة لتجربة المواجهة وإعادة المواجهة هى الحدث المهم من وجهة نظر الابداع النهائى Ultimate Creativity . والاتصال الجنىسى هو الحميمة النهائية لكائنين فى أكمل وأغنى مواجهة ممكنة . وليس هناك ما هو أكثر دلالة من أن هذه التجربة هى أيضا أعلى شكل للإبداع من حيث أنها تستطيع أن تنتج كائنات جديدة .

والاشكال المعينة التى يأخذها المولود الجديد فى القصائد والدراما والفنون التشكيلية هى الرموز Symbols والأساطير Myths . والرموز(مثل شجرة سيزان) أو الأساطير (مثل أسطورة أوديب) تعبر عن العلاقة بين التجربة الشعورية والتجربة اللاشعورية ، بين وجود المرء الفردى الحاضر وبين التاريخ الانسانى . والرمز والأسطورة هما الشكلاَنِ الحيان الفوريان اللذان يصدران عن المواجهة، وهما يتألفان من العلاقة المتبادلة الجدلية - التأثير المتبادل الحى الايجابى المستمر- بحيث أن كل تغيير يطرأ على أحد الطرفين يُحدث تغييرا فى

الطرف الآخر - أعنى القطبين الذاتى والموضوعى ، إذ أنهما قد تولدا من الوعى الحاد للمواجهة التى نصفها ؛ وهما يملكان قوتهما التى تتيح لهما الامساك بنا لأنهما يتطلبان منا ويعطياننا تجربة من الشعور المتعالى .

وهكذا يسبق الكشف الفنى أشكال الكشف الأخرى فى تاريخ الحضارة . ويعبر سير هربرت ريد Herbert Read عن ذلك بقوله : « على أساس هذا النشاط (الفنى) يصبح « الخطاب الرمضى » ممكنا ويتبع ذلك الدين والفلسفة والعلم بوصفها أشكالاً تالية من الفكر » وليس معنى هذا أن العقل هو الشكل الأكثر تمدنا وأن الفن هو الأكثر بدائية بالمعنى القادح .. وأنه خطأ فادح يوجد كثيرا لسوء الحظ فى حضارتنا الغربية العقلانية . بل الأحرى أن نقول إن المواجهة المبدعة فى شكل الفن هى مواجهة « شمولية » Total ، إذ تعبر عن مجموع التجربة ؛ وأن العلم والفلسفة يقومان بتجريد جوانب جزئية لدراستهما التالية .

— ٤ —

ومن السمات المميّزة للمواجهة درجة الشدة intensity ، أو ما يمكن أن أسميه عرامة الشهوة Possion . وأنا لا أشير هنا إلى كمية Quantity العاطفة ، وإنما أعنى كيفية Quality الالتزام التى قد تكون حاضرة فى التجارب الصغيرة - مثل لحة قصيرة من النافذة على إحدى الأشجار - هذه اللحة لا تقتضى بالضرورة قدرا كبيرا من الانفعال ، غير أن هذه التجارب الصغيرة زمنيا قد تكون لها دلالة كبيرة للشخص المرهف الحس ، منظورا إليه هنا على أنه الشخص صاحب القدرة على الانفعال العنيف . وقد لاحظ هانز

هوفمان Hans Hofmann - الزعيم المبجل للفنانين التجريديين في البلد الواحد من أكبر خبرائنا ومعلمينا المحنكين - أن طلاب الفن في أيامنا حائزون على قدر كبير من الموهبة ولكنهم يفتقرون إلى العاطفة القوية أو الالتزام . ومضى هوفمان قائلاً ، في كثير من الطرافة - إن رجاله من الطلبة يتزوجون في سن مبكرة لأسباب أمنية ويعتمدون في معيشتهم على زوجاتهم ، وكثيرا ما يحدث أنه لا يستخرج مواهبهم بوصفه مدرسا لهم إلا من خلال زوجاتهم . ووجود الموهبة بغزارة مع ندرة العاطفة القوية حقيقة تبدولى وجها أساسيا من مشكلة الابداع في كثير من المجالات هذه الأيام ، وطرائقنا في تناول الابداع مع تجنب المواجهة قد لعبت مباشرة في هذا الاتجاه . فنحن نعبد الوسيلة الفنية - أعنى الموهبة - كوسيلة للهروب من القلق الناشئ عن المواجهة المباشرة .

وكان « كيركجور » يفهم ذلك جيدا ! فقد كتب عن نفسه قائلاً : « في الوقت الحاضر يستطيع الكاتب أن يتنبأ بمصيره في سهولة في عصر طمست فيه العاطفة القوية لحساب التعليم ، في عصر عندما يريد الكاتب أن يكون له قراء ، فلا بد له أن يراعى الكتابة بطريقة يمكن بها أن يُقرأ كتابه بسهولة خلال غفوة ما بعد الظهيرة » .

- ٥ -

وعند هذه النقطة نلمح قصور المفهوم الشائع الاستخدام في أوساط التحليل النفسى لتفسير الإبداع ألا وهو أنه « ارتداد في خيمة الأنا » . وفي محاولاتي الخاصة لفهم رجال الابداع في التحليل النفسى وفهم الفعل المبدع بوجه عام ،

وجدت هذه النظرية قاصرة . وليس ذلك بسبب طابعها السلبي فحسب ، لكن لأنها
تقترح أساسا حلا جزئيا يبتعد بنا عن مركز الفعل المبدع ، وبالتالي بعيدا عن
أى فهم تام للإبداع

وفي تأييده لنظرية « الارتداد فى خدمة الأنا » يذكر « إرنست كريس »
Ernest Kris أعمال الشاعر المتوسط القيمة أ . إى . هوسمان
A.E.Housman الذى يصف فى ترجمته الذاتية طريقته فى نظم الشعر على
النحو التالى :

بعد صباح ممتلئ بتدريسه اللغة اللاتينية فى بعض فصول أكسفورد اعتاد
هوسمان أن يتناول وجبة غداء خفيفة يحتسى فيها قدحا من البيرة ، ثم يتمشى
قليل بعد ذلك . وفى هذا المزاج الذى يليق بسائر أثناء النوم ، تتوارد
عليه قصائده ، وهنا يربط كريس - وفقا لنظريته - بين السلبية - Passive-
ness والاستقبالية Receptivity من ناحية وبين الإبداع من ناحية
أخرى . ومن الحق أن معظمنا يجد شيئا من الجاذبية فى أبيات هوسمان
التي يقول فيها :

إهدئى ، ياروحى ، إهدئى

فالزراعان اللتان تحمليهما

قابلان للكسر

وهذه الجاذبية تدعو إلى مزاج يختلط فيه الحنين بالنكوص فى نفوسنا نحن
القراء ، كما يحدث - على ما يبدو - لهوسمان نفسه .

أعترف إذن بأن الإبداع يبدو فى كثير من الأحيان على أنه ظاهرة
ارتدادية ، وأنه يستخرج معه مضامين نفسية قديمة طفولية لا شعورية
مطمورة فى ذات الفنان . ولكن ، ألا يتوازى هذا مع ما أشار إليه

پوانكاريه عندما أخذ يناقش كيف تنهال عليه بصائره فى فترات الراحة بعد جهوده الشاقة ؟ وهو يحذّرنا بخاصة من أن نفترض أن الراحة هى التى تنتج الابداع ، والراحة - أو الارتداد - لا تفيد إلا فى تحرير الشخص من جهوده العنيفة ، وما يصاحبها من أنواع الكبت ، وذلك حتى يتمكن الدافع الابداعى من الانطلاق بحرية للتعبير عن نفسه .

وعندما تكون للعناصر البدائية القديمة فى قصيدة أو لوحة قدرة حقيقية على تحريك مشاعر الآخرين ، وعندما يكون لها شمول فى المعنى ، أعنى عندما تكون رموزا حقيقية .. فذلك لأن المواجهة تقع على مستوى أكثر أساسية وإحاطة ولو أخذنا على سبيل التضاد أبياتا من شاعر من أكبر شعراء يومنا هذا ولیم بئتر يیتس William Butler Yeats ، نجد مزاجا مختلفا تمام الاختلاف . ففى قصيدة « المجئ الثانى » The Second Coming يصف يیتس وضع الانسان الحديث :

« الأشياء تتناثر ، والمركز لا يتماسك ؛

والفوضى وحدها تجتاح العالم»

ثم يخبرنا بما يرى :

« المجئ الثانى ! ماكدت أنطق

هذه الكلمات حتى تخايلت لبصرى

صورة شاسعة ؛

هناك فى مكان ما فوق رمال الصحراء ،

يتراعى لى شكل له جسم أسد ورأس إنسان ،

بنظرة بيضاء خاوية ، كالشمس لا رحمة فيها ،

يحرك فخذه البطينتين

يالها من دابة غليظة ،

حانت ساعتها أخيرا ،

تزحف صوب بيت لحم لتولد من جديد ؟

أية قوة هائلة فى هذا الرمز الأخير ! إنه تجلٍ جديد ، ينطوى على كثير من الجمال ، ولكنه يحمل معنى رهيبا فى علاقته بالموقف الذى نجد فيه أنفسنا نحن البشر المحدثين . والسبب الذى جعل بيتس يمتلك مثل هذه القوة هو أنه يكتب بدافع من عرامة الشعور الذى يحتوى على عناصر بدائية عتيقة لأنها جزء منه ، مثلما هى جزء من كل إنسان ، وستظهر فى أية لحظة من الوعى المكثف ، غير أن الرمز يستمد قوته من أنه مواجهة تتضمن أشد الجهود العقلية تكريسا وحماسة . وعندما كتب « بيتس » هذه القصيدة كان « متلقيا » Receptive ، غير أنه بخياله لم يكن سلبيا على الإطلاق . ويقول لنا ماكليش Macleish « إن كدح الشاعر ليس أن ينتظر حتى تتجمع الصرخة فى حلقه من تلقاء نفسها » (١٠) .

ومن الجلى أن الاستبصارات الشعرية والابداعية تهبط علينا من كل الأصناف والألوان فى لحظات الاسترخاء . وهى لا تأتى بصورة عشوائية على كل حال ولكنها لا تأتى إلا من المناطق التى نلتزم فيها التزاما مكثفا ، ونركز فيها فى تجربتنا البقطة الواعية . وقد يكون الأمر كما قلنا آنفا ، إن الاستبصارات

(١٠) ماكليش ، الكتاب المنكور ، ص ٨ - ٩

يمكن أن تشق طريقها من خلال لحظات الاسترخاء وحدها ، ولكن قولنا هذا يقتصر على أننا نصف كيف تأتى ، ولا نفسر منشأها ، أو من أين تأتى . ويحدثنى أصدقائى من الشعراء أنك إذا أردت أن تكتب شعرا أو حتى أن

تقرأه .. فإن الساعات التى تعقب وجبة غداء كاملة وقبضا من البيرة هى الوقت الذى ينبغي أن تختاره . وأولى من ذلك أن تنتقى اللحظات التى تكون فيها فى أعلى درجات وعيك وأكثفها . ولو أنك كتبت شعرا أثناء فترة القيلولة ، فإنها لن تُقرأ إلا فى مثل هذه الفترة .

والقضية هنا ليست ببساطة أى الشعراء تحبهم . وإنما الأمر الأكثر أساسية كثيرا هو طبيعة الرموز والأساطير التى تتولد فى فعل الابداع ، ذلك أن الرمز والأسطورة يحملان الى الوعى مخاوف طفولية بدائية قديمة ، وأشواقا لاشعورية ، ومضامين مماثلة بدائية ونفسية هذا هو جانبهما الارتدادى (أو النكوصى Regressive) ، بيد أنهما يستخرجان معنى جديدا ، وأشكالا جديدة ، ويميطان اللثام عن واقع لم يكن حاضرا من قبل ، واقع ليس ذاتيا صرفا ، وإنما له قطب ثان يوجد خارج أنفسنا . هذا هو الجانب التقدمى Progressive للرمز والأسطورة . هذا الجانب يشير قُدما إلى الأمام وهو جانب تكاملى وكشف تقدمى للبنية فى علاقتنا بالطبيعة ويوجونا الخاص كما يقرر ذلك الفيلسوف الفرنسى پول ريكور Paul Ricoeur . إنه طريق إلى الكليات عبر التجربة الشخصية المستسرة . وهذا الجانب التقدمى للرموز والأساطير هو الذى يكاد يُحذف بأكمله فى المنهج الفرويدى التقليدى فى التحليل النفسى .

هذا الوعي الحاد الذى وصفناه بأنه سمة مميزة للمواجهة ، والحالة التى نتغلب فيها على القسمة الثنائية بين التجربة الشخصية والواقع الموضوعى والتى تتولد فيها الرموز التى تكشف عن معنى جديد .. هذا الوعي يسمى - تاريخيا - **النشوة** (أو الوجد Ecstasy) . والنشوة مثل الشهوة العارمة ، هى صفة من صفات العاطفة Emotion (أو على نحو أدق ، هى صفة علاقة أحد جوانبها عاطفى) نون أن تكون كمية . والنشوة هى التجاوز المؤقت للقسمة الثنائية إلى ذات وموضوع . ومن الطريف أننا نتفادى هذه المشكلة فى علم النفس ، باستثناء شهير قام به ماسلو Maslow بكتابه عن « تجربة الذروة » - Peak Experience ، وإما لو تحدثنا عن النشوة فسيكون حديثنا متضمنا للقدح ، أو مفترضاً أنها من الأمور العصابية .

وتجلب تجربة المواجهة فيما تجلب القلق أيضا ولست بحاجة إلى تذكيركم بعد مناقشة تجربة چياكومتى ، عن الخوف والرعدة اللذين يلمان بالفنانين والمبدعين فى لحظات مواجهتهم المبدعة ، وما أسطورة برومئثوس إلا التعبير الكلاسيكى عن القلق وقد لاحظ دابليو . هـ . أودن W.H. Auden ذات مرة أنه يعاني القلق دائما عندما يكتب الشعر إلا حين « يلعب » . ومن الممكن تعريف « اللعب » بأنه المواجهة التى يمكن أن يوضع فيها القلق - مؤقتا - بين قوسين . أما فى الابداع الناضج ، فلا مفر من مواجهة القلق إذا كان لا بد للفنان (ونحن المستفيدون من عمله فيما بعد) من أن يستمتع بالفرح فى عمله المبدع .

ولقد تأثرت بدراسات فرانك بارون Frank Barron عن الأشخاص

المبدعين فى الفن والعلم^(١١) ، إذ يصورهم فى حالة مواجهة مباشرة مع قلقهم . ويميز بارون أشخاصه المبدعين بأنهم أولئك الذين اعترف أندادهم بأنهم قاموا بإسهامات ، متميزة فى مجالهم . وقد أطلعهم - كما أطلع جماعة رقابة من الأشخاص الأسوياء - على مجموعة من البطاقات شبيهة ببطاقات رورشاخ ، يتضمن بعضها تخطيطات منتظمة مرئية ، وبعضها الآخر تخطيطات مضطربة لا متماثلة ، مهوشة . أما الأشخاص « الأسوياء » Normal فقد اختاروا البطاقات المنتظمة المتماثلة بوصفها البطاقات التى يحبونها أكثر من غيرها فهم يحبون أن يكون عالمهم « فى الغورمة » In Shape . على حين أن الأشخاص المبدعين اختاروا البطاقات المهوشة المضطربة ، إذ وجدوا أنها أكثر تحديا وإثارة للاهتمام . ومن الممكن أن يشبهوا الآله فى سفر التكوين ، الذى خلق النظام من العماء Chaos . فهم قد اختاروا العالم « المكسور » (أو المشروخ) ، واستخلصوا السرور من مواجهته وتشكيله فى شئ من النظام . وبالتالي فإن باستطاعتهم أن يتقبلوا القلق وأن يستخدموه فى صياغة عالمهم المضطرب بحيث يكون « أقرب إلى مشيئة قلوبهم » .

والقلق - وفقا للنظرية المقترحة هنا - يفهم على أنه مقترن بزعة علاقة الذات - العالم التى تحدث فى المواجهة . إذ أن إحساسنا بالهوية يتهدده الخطر ، والعالم ليس كما خبرناه من قبل ، ولما كانت الذات والعالم متضايقين دائما ، فنحن لم نعد كما كنا من قبل فما هو الماضى والحاضر والمستقبل تشكل صورة (جشطات)

Frank Bar- « Creation and Encounter, »Scientific American (11)

(September, 1958) P.1-9. ron,

فرانك بارون : « الابداع والمواجهة » فى مجلة « العلم الأمريكى » (عند سبتمبر ١٩٥٨) ص ٩-١ .

جديدة . ومن الجلى أن هذا لا يصلق تمام الصديق إلا فى حالات نادرة (كأن يرحل جوجان إلى جزر البحر الجنوبي، أو أن يصير قان جوخ عصايبا)، ولكن من الحق أن المواجهة المبدعة تعمل إلى حد ما على تغيير علاقة الذات - العالم . والقلق الذى نشعر به هو استئصال مؤقت للجذور وفقدان التوجه . إنه قلق العدم .

والمبدعون من الناس كما أراهم، يتميزون بأنهم يستطيعون معاشة القلق، وإن كان الثمن الذى يدفعونه باهظا، إذ يدفعونه بالافتقار إلى الأمان، والحساسية المفرطة، وعدم القدرة على الدفاع عن أنفسهم فى مقابل هبة « الجنون الإلهى » . إذا شئنا أن نستعير العبارة التى استخدمها الإغريق القدماء . ذلك أنهم لم يهربوا من اللاوجود، وإنما بمواجهته ومضارعته، أجبروه على إنتاج الوجود . وطرقوا باب الصمت انتظارا لإجابة الموسيقى، وطاردوا اللامعنى حتى أرغموه على أن يكون له معنى.*

≈ * مادمت قد أخذت على عاتقي تأييد التأمل فى مرحلة مبكرة (الفصل الأول) . أجد من الضروري بيان إختلافى مع الدعوة لنوع من الاسترخاء وأعنى به التأمل المتعالى - Transcendental Meditation على أنه « علم العقل المبدع » ، وأنه ينشط التفكير المبدع . وقد ألقى بارون أبحاثه - كما فعلت أنا - فى المؤتمرات الاقليمية التى عقدتها . TM . واختبار البطاقة الذى أشرت إليه أنفا قد أعطيت لبعض المجموعات التى تعتقت التأمل المتعالى ، وكانت النتائج (التي لم تنشر بعد) سلبية - أى أن المتأملين كانوا يميلون إلى اختيار البطاقات ذات الأشكال المنتظمة المتماثلة - وهذا عكس نتائج « بارون » مع الأشخاص المبدعين بوجه خاص . وكذلك درس جارى شوارتز Gary Swarty المدرسين الذين يقومون بتدريس التأمل المتعالى فوجد أنه فى اختبارات الابداع، كانت النتائج أسوأ أو على الأقل مثل مجموعات المراقبة . (انظر مجلة علم النفس اليوم « عدد يوليو ١٩٧٥ » . وعندما أنهمك فى كتابة شئ مهم بالنسبة لى، فإننى لو انخرطت فى فترة التأمل المعتادة التى تستغرق عشرين دقيقة قبل الكتابة، فإن عالى يصعب شديد الاستقامة، منتظما إلى أقصى حد فلا أجد ما أكتب عنه . وهنا تتلاشى مواجهتى هباءً منتورا وكل «مشاكلى» قد =

== حكت وأشعر بالتعيم والسعادة ولكننى لأستطيع الكتابة.

أنا أؤثر إنن أن أتحمل القوضى، وأن أواجه « التعقيد والحيرة » على حد تعبير بارون. ثم أرانى مجبرا بهذه القوضى على البحث عن النظام، وأن أناضل حتى أستطيع أن أجد شكلا كامنا أعمق. وأعتقد حينئذ أننى منخرط فيما يصفه ماركيش بأنه الصراع مع اللامعنى وصمت العالم حتى أتمكن من إرغامه على أن يكون له معنى وحتى أجعل الصمت يجيب، والوجود وجودا. وبعد فترة الصباح التى أقضيها فى الكتابة، أستطيع عندئذ أن أستخدم هذا حق، إنه يعمل على تقدم جانب واحد من جوانب الإبداع، ألا وهو التلقائية و « شعور المرء بذاته فى العالم » على نحو حسى، وأشياء من هذا القبيل مرتبطة بـ « الراحة » التى يتحدث عنها ماهاريشى Maharishi كثيرا. هذه هى الجوانب الإبداع المرتبطة بلعب الأطفال . غير أن TM (التأمل المتعالى) يستبعد تماما عنصر المواجهة الذى هو شرط أساسى للإبداع الناضج. وجوانب الصراع، والتوتر والاصرار البناء— أعنى العواطف التى عاناها جياكومتى فى الوصف الذى أورده لسرد— منسبة تماما فى TM (التأمل المتعالى) .

وقد ناقشت هذه المسألة مع فرائك بارون، العالم النفسانى فى جامعة كاليفورنيا بسانتا كروز، وهو فى رأى المرجع الأساسى فى سيكلوجية الإبداع فى بلاننا .

التأمل فى غرضه الحقيقى.. ألا وهو الاسترخاء العميق عقلا وجسدا . ومن سوء حظ هذه الحركة — من حيث أنها تنذر برد فعل قوى ضدها فى المستقبل — أن زعماءها ليسوا أكثر انفتاحا. لقيود الـ TM والمهاريشى وجميع الأوصاف التى رأيتها عند TM تفترض أن إنجيل ماهاريشى . لا ينطوى على أية قيود على الإطلاق . ولولئك الذين يريدون الاطلاع على صورة أكمل، أوصى بقراءة المقالة التى كتبتها كونستانس هولدن Constance Holden تحت عنوان: « جامعة ماهاريشى الدولية: «علم العقل المبدع» مجلة العلم، المجلد ١٨٧ (٢٨ مارس ١٩٧٥)، ١١٧٦.

' Mahariahi International University : Sience of creative Intelligence, " Science , Vol . 187 (March 28 , 1976) .

* * *

الفصل الخامس

كاهنة دلفى بوصفها معالجة نفسية

فى جبال دلفى ينتصب معبد ظل قرونا عديدة على جانب عظيم من الأهمية للإغريق القدماء، وكان الإغريق يتميزون بعبقرية إقامة معابدهم فى أماكن ساحرة، غير أن دلفى تتمتع بفخامة خاصة إذ يمتد تحتها سهل طويل بين سلاسل الجبال الراسخة من جانب، وخليج كورنثة بخضرتة الزرقاء الداكنة من الجانب الآخر. إنه مكان يخالج المرء فيه على الفور إحساس بالرهبة والعظمة إحساس يلائم طبيعة المعبد، وهنا كان الإغريق يجدون العون المنشود فى مواجهة قلقهم . ففى هذا المعبد، ابتداء من عصر الفوضى القديم حتى العصور الكلاسيكية كان أبولو يدلى بمشورته من خلال كاهنته. وهنا وجد سقراط، منقوشة على جدار قاعة المداخل الموصلة إلى المعبد عبارته الشهيرة « إعرف نفسك » ' Know Thyself ' التى أصبحت منذ ذلك الحين وصية الشفاء المركزية فى العلاج النفسى .

والانسان الإغريقى المرهف الحس، الذى يساوره القلق على نفسه وعلى أسرته، وعلى مستقبله فى تلك الأزمنة المضطربة - يستطيع أن يلتمس الهداية هنا، ذلك أن أبولو كان يعرف معنى « الألعاب المعقدة التى تلعبها الآلهة مع بنى

البشر». كما يقول الأستاذ إي ، ر ، دودز E.R.Dodds ، ففي دراسته الممتازة عن اللامعقول في الحضارة الاغريقية القديمة يمضي قائلا:

« ما كان للمجتمع الاغريقي أن يتحمل - بدون دلفي - تلك التوترات التي خضع لها في العصر البدائي القلبيم. والاحساس الساحق بالجهل الانساني، والافتقار إلى الأمن الانساني، والرعب من البوارق الإلهية Phthonos ، والخوف من الأبخرة العفنة Miasma - كل هذا العبء المتراكم من تلك الاحاسيس لم يكن من سبيل إلى احتماله دون الطمأنينة التي يمكن أن يهبها ذلك المشير الإلهي العالم بكل شيء، والاطمئنان بأن هناك وراء هذا الغماء تكمن المعرفة والقصد^(١).

وكان القلق الذي يساعد أبولو الناس على مواجهته هو الخوف الذي يصاحب مرحلة في سبيلها إلى التشكّل، والتخمير، والابداع، والتوسع بقوة ومن المهم أن ندرك أنه لم يكن قلقا عصائيا يتسم بالانسحاب، والكبت، والحيولة دون انطلاق الحيوية وكانت المرحلة البدائية الغابرة في الاغريق القديمة هي زمن البزوغ والنمو الحيوي المشحون بالكرب الناجم عن التوسع في الحدود الخارجية والداخلية. فكان الاغريق يعانون قلق الامكانيات الجديدة، نفسيًا، وسياسيًا وجماليًا، وروحيا. هذه الامكانيات الجديدة، والقلق الذي يصاحب دائما مثل هذه التحديات، فُرض عليهم سواء أرادوه أو لم يريدوه.

وصعد معبد دلفي إلى مكانته المرموقة في عصر كان فيه الاستقرار القلبيم ونظام العائلة آخذين في الانهيار، والفرد بسبيله إلى أن يتحمل المسؤولية عن نفسه على عاتقه. وفي اليونان الهومييرية، كانت بينيلوبي Penelope زوجة أوديسيوس وإبنها تليماك Telemachus يستطيعان رعاية شئونهما سواء كان أوديسيوس موجودا، أو مشتركاً في حروب طروادة، أو تتقاذفه الأمواج سنوات عشره في البحر القاتم قتامة النبيذ^(٢). أما الآن، في المرحلة القديمة،

(١) إي . ر . دودز، « الاغريق واللامعقول » (بركلي ، ١٩٦٤) ص ٧٥ .

E.R.Dodds, The greeks and the Irrational (Berkeley , 1964) p.75.

فلا بد أن تتلاحم العائلات لتكوين المدن وما من شاب في سن تليماك إلا ويشعر بأنه يقف على شفا عصر عليه أن يختار فيه مستقبله الخاص وأن يجد مكانه الخاص من كجزء مدينة جديدة. وما أخصب أسطورة الفتى تليماك للكُتَّاب المحدثين الذين يبحثون عن هويتهم الخاصة !

وما هو جيمس جويس James Joyce يعرض جانباً منها في « أوليس » كما يشير توماس وولف Thomas Wolfe. كثيراً إلى تليماك بوصفها أسطورة البحث عن الأب، والتي كانت بحق بحث وولف نفسه كما كانت بحث الإغريق القديم. وقد وجد وولف، شأنه في ذلك شأن أى تليماك حديث ، هذه الحقيقة العويصة الباردة ألا وهي « إنك لا تستطيع العودة إلى البيت مرة أخرى » . وكانت الدول - المدنية تناضل في حالة من الفوضوية، طاغية إثر طاغية (وهي كلمة لم يكن لها في اليونانية الإيحاءات المدمرة التي تنطوى عليها في اللغة الانجليزية)^(١). وقد حاول القادة الثائرون أن يضفوا على السلطة الجديدة شيئاً من النظام وبدأت في الظهور أشكال جديدة لحكم الدول - المدنية وقوانين جديدة، وتؤيلات للآلهة، وهذا كله أعطى للفرد قوى نفسية جديدة. وفي مثل هذه المرحلة من التغير والنمو، يكون الانبثاق emergence شيئاً يعانيه الفرد على أنه حالة طوارئ Emergency ، بكل ما يصاحبه من توتر متوقع Attendant . وفي هذا المناخ المضطرب ظهر رمز أبولو ومعبدته في دلفي، والأساطير الثرية التي أسست عليهما .

(١) كلمة Tyrannos (طاغية) تشير ببساطة إلى حاكم مطلق ، من النمط الذي يظهر عادة في جهود التخمر السياسي والتغير. وبعض هؤلاء « الطغاة » مثل بيسيستراتوس Pi-sistratus ، طاغية أثينا » الذي حكم في أواخر القرن السادس، ينظر إليه على أنه حاكم صالح عند المؤرخين ، وعند بعض اليونانيين المحدثين . وأنكر جيداً دهشتي عندما سمعت الصبيان في مدرسة في اليونان كنت أقوم بالتدريس فيها يتحدثون عن بيسيستراتوس بنفس الإعجاب - وإن لم يكن بنفس المقدار - الذي يتحدث به أهل بلادنا عن جورج واشنطن .

من المهم أن نتذكر أن أبولو هو إله الشكل ، إله العقل والمنطق فليس من المصادفة أن أصبح هذا المعبد المهم في ذلك الزمان المضطرب وأنه من خلال هذا الاله - إله التناسب والتوازن بحث المواطنون عن التأكد من أن المعنى والقصد وراء هذه الفوضى الظاهرة . وكان الشكل والتناسب والوسط الذهبي أمورا أساسية إذا أراد هؤلاء الناس أن يكبحوا جماح شهواتهم العميقة ، لا من أجل ترويض هذه الشهوات، وإنما لتحويل القوى الشيطانية التي يعرفها اليونانيون في الطبيعة وفي أنفسهم إلى استخدام بناءً . وكذلك كان أبولو إله الفن حيث أن الرشاقة من السمات الأساسية للجمال . والحق أن « برناسوس » Parnassus - وهو الجبل الذي يقع معبد دلفي على أحد جوانبه، قد أصبح في كل اللغات رمزا لتمجيد فضائل العقل.

ونزداد تقديرا للمعنى الغنى الذي يحيط بمثل هذه الأسطورة إذا ذكرنا أن « أبولو » هو إله النور . ولا نعني نور الشمس وحده، بل نور الذهن، نور العقل، نور البصيرة . ويسمى في كثير من الأحيان باسم هيليوس Helios ، وهي الكلمة اليونانية التي تعني الشمس، كما يسمى أيضا « فوبيوس أبولو » Phoebus Apollo أي إله الاشرار والاشعاع . وأخيرا نذكر أمس نقطة بموضوعنا كله : وهي أن أبولو هو إله الشفاء والصحة وأن ابنه آسكليبيوس Asclepius هو إله الطب .

جميع هذه الصفات التي خلعت على أبولو ، والتي أنشأتها العمليات اللاشعورية الجمعية في أساطير القرون المظلمة السابقة على هوميروس، قد

التحمت فى نسيجها دلالة الخيال الأدبى والمجاز الرمزى . فأن يكون هذا الاله هو إله المشورة الحسنة، وصاحب البصيرة النفسية والروحىة الذى يقوم بالارشاد والهداية فى عصر شديد الحيوية وذى باع كبير فى تشكيل الناس - ما أشد اتساق هذا الاختيار وأحفله بالمعنى! والرجل الأئبى الذى يشرع فى رحلته إلى دلفى لاستخارة أبوللو سوف يدير فى خياله فى كل لحظة من لحظات رحلته شخصية هذا الاله، إله النور والشفاء. وقد ناشدنا إسبينوزا أن نركّز انتباهنا على فضيلة مبتغاة، وعلى هذا النحو نميل إلى اكتسابها. وهذا فى أغلب الظن ما سيفعله رجلنا الاغريقى فى رحلته، وستكون العمليات النفسية، والتوقع، والرجاء، والايمان عواطف تعتمل فى نفسه فعلا. وهكذا ممكن أن يسهم إيحائيا فى «علاج» نفسه وتكون مقاصدة الشعورية وتوجهاته الأعمق ملتزمة فعلا بالحدث الذى يوشك على الوقوع. ذلك أنه بالنسبة للانسان الذى يشارك فى تلك الأمور، تحمل الرموز والأساطير قوتها الشفائية، الخاصة بها.

هذا الفصل إذن هو مقال عن «إبداع الانسان لنفسه»، فالذات مكونة، على حافة نموها، من النماذج، والأشكال، والاستعارات والأساطير وكل أنواع المضامين النفسية الأخرى التى تمنحها الاتجاه فى إبداعها لذاتها . وهذه العملية تجرى باستمرار، والذات - كما قال كيركجور بحق - ليست إلا ما تكونه فى عملية الصيرورة . وعلى الرغم من الحتمية الواضحة فى الحياة البشرية - وبخاصة فى الجانب الجسمى من ذات الانسان فى الأشياء البسيطة مثل لون عينيّه وطوله وعمره النسبى فى الحياة، وما شاكل ذلك - هناك أيضا وبوضوح مماثل هذا العنصر الخاص بالتوجيه الذاتى. والتفكير وإبداع الذات أمران لا ينفصلان وعندما نصبح فى وعى بكل التخيلات التى نرى فيها أنفسنا فى المستقبل،

ونوجه أنفسنا فى هذا الطريق أو ذلك - فإن هذا الجانب يصبح واضحا تمام
الوضوح .

هذا التأثير المستمر على توجيه تطور المرء يجرى فى بلاد الاغريق القديمة أو
فى أمريكا الحديثة، أيا كان إنكارنا له، ونصيحة إسبينوزا الذى ذكرناها أنفا
هى إحدى الطرق التى تتحقق بها وظيفة هذا التوجيه. وتشهد كمية
الأساطير التى نتناول تناسخ فرد فى شكل أو آخر من أشكال الحياة بحيث
يعتمد وضعه (أو مكانته). على الكيفية التى عاش بها هذا الشخص حياته من
قبل - تشهد بإدراك الجنس البشرى فى تجربته أن الفرد يحمل على عاتقه
شيئا من المسؤولية عن الكيفية التى عاش بها حياته. والحجة التى يدلى بها
سارتر على أننا نخترع أنفسنا بفضل مجموعة إختياراتنا قد تنطوى على
أكثر مما تستحقه من التوكيد، غير أن ما فيها من حق جزئى ينبغى الاعتراف به
على كل حال .

إن الحرية الانسانية تتطلب من قدرتنا أن نتوقف بين المنبه stimulus وبين
الاستجابة، وفى هذه الوقفة ينبغى أن تختار الاستجابة التى نريد أن نلقى بثقلنا
نحوها. ذلك أن قدرتنا على إبداع أنفسنا - تأسيسا على هذه الحرية - لا
تتفصل عن الوعى أو الإدراك الذاتى.

ونحن معنيون هنا بالكيفية التى تشجع فيها كاهنة دلفى هذه العملية من
الإبداع الذاتى. من الواضح أن الإبداع الذاتى يتحقق بآمالنا ومثلنا العليا،
وصورنا، وكل صنوف التركيبات المتخيلة التى نتمسك بها حيننا بعد حين فى طبيعة
انتباهنا. هذه «النماذج» تؤدى وظيفتها شعوريا ولا شعوريا على السواء، وهى
تتبدى فى الخيال كما تتبدى فى السلوك الصريح. والمصطلح الذى يلخص هذه

العملية هو الرموز والأساطير وقد كان معبد دلفى تعبيرا عينيا عن هذه الرموز والأساطير، كما أنه كان المكان الذى تجسدت فيه على نحو طقوسى وشعائرى .

- ٢ -

نستطيع أن نلمح فى تماثيل أبولو الرائعة - المنحوتة فى ذلك الزمان - الشخصية القديمة بشكلها القوى المستقيم، والجمال الهادئ الذى يحيط بالرأس، وقسماته المنتظمة البليغة التى يتحكم فى إنفعالاتها حتى إلى تلك الابتسامة «العارفة» الخفيفة المرتسمة على الشفر الذى يوشك أن يكون مستقيما - كيف يمكن لهذا الاله أن يكون الرمز الذى رأى فيه الفنانون الاغريق وغيرهم من مواطنى تلك الفترة النظام الذى يشتاقون إليه ؟ هناك سمة عجيبة فى تلك التماثيل التى شهدتها: العينان واسعتان، جعلهما النحات أكثر انفتاحا من العيون العادية فى رأس رجل حى أو فى التماثيل الإغريقية الكلاسيكية. ولو أنك تجولت خلال الحجرة الأغريقية القديمة فى المتحف القومى فى أثينا، فسوف يصدرك أن العينين الواسعتين لتماثيل أبولو المنحوتة من المرمر تكشف عن تعبير من التيقظ الحاد، فهى على العكس تماما من العينين المسترخيتين اللتين يراودهما النوم فى رأس هرمس Hermes المألوفة التى نحتها براكسياتيلس Praxiteles فى القرن الرابع قبل الميلاد .

هاتان العينان الواسعتان لأبولو القديم تدلان على التوجس، إنهما تعبران عن القلق.. عن الوعى المفرط، « التلفت حول » المرء على كل جانب خوفا من أن يحدث شئ مجهول - وهذا يتلاءم مع الحياة فى عصره يضطرب بالتغير، وثمة توازن ملحوظ بين هذين العينين وبين العيون التى تطل من شخصيات ما يكل

أنجلو التى رسمت فى مرحلة تكوينية أخرى هى عصر النهضة. فمعظم الكائنات البشرية التى رسمها ما يكل أنجلو قوية ظافرة كما تبدو للنظرة الأولى، فإذا اقتربنا منها لفحص أوثق رأينا أن لها عيوناً واسعة، وهذه علامة واضحة على القلق. وما يكل أنجلو فى الصور الذاتية التى رسمها لنفسه يرسم عيوناً واسعة بشكل ملحوظ بالطريقة النمطية المميزة للخوف، وكأنما يريد أن يبرهن على أنه لا يعبر عن التوترات الباطنة التى يعانىها عصره فحسب، بل عن نفسه أيضاً بوصفه عضواً فى عصره .

واسترعت انتباه الشاعر ريلكه Rilke أيضاً عينا أبولو البارزتان وما تتطويان عليه من قدرة على النظر فى الأعماق. وفى قصيدته « الجذع القديم لأبولو » Archaic Tarso of Apollo يتحدث عن «رأسه الأسطوري الذى نضجت فيه المقتتان » ويمضى قائلاً :

.... غير أن

جذعه مازال متوهجا كالشمعدان

ونظرته هى وحدها التى تغض من طرفها،

صامدة، وامضة. وإلا ما استطاع منحنى الصدر

يعشى بصره، أو كان من الممكن عند انعطافه

الخصرين الخفيفة – أن تسرى الابتسامة إلى ذلك

المنتصف الذى يحمل القدرة على النسل.

ولولا ذلك لانتصب هذا الحجر مبتورا

قصيرا تحت إقحاماة الكتفين الشفافة،

وما استطاع أن ينفض انتفاضة الوحوش الكاسرة.

عندما تنقض على قريستها، أو أن يتجاوز قسماته كالنجم :

فليس هناك مكان لا يراك،

ولهذا كان عليك أن تغير من حياتك (٣) .

فى هذه الصورة الحية نلاحظ كيف استطاع ريلكه أن يقتنص ماهية «الشهوة الموجهة» Controlled Passion ... لا الشهوة المكبوتة أو المكبوجة، التى كانت هى الهدف خلال العصر الهلنستى المتأخر الذى ظهر فيه المعلمون الاغريق الذين كانوا يجزعون من النوازع الحيوية . وما أبعد الفرق بين تأويل ريلكه وبين الكبت الفيكيتورى أو كبح النوازع . هؤلاء الاغريق الأوائل الذين كانوا يبيكون ويعشقون ويقتلون بحماسة، كانوا يمجنون العاطفة العنيفة وإيروس وكل ما هو جنى Daimonic وشيطانى. (الأشخاص الذين يشتغلون بالعلاج النفسى فى هذه الأيام، حين يدرسون المشهد العجيب فى الاغريق القديمة - يلاحظون أن الشخص القوي مثل أوديسيوس أو أخيل Achilles هو الذى يبكى)، بيد أن الإغريق كانوا يعلمون أيضا أن هذه النوافع ينبغى أن توجه وتُحكَم فيها. وكانوا يعتقدون أن ماهية الشخص الفاضل (arete) هى أن يختار عواطفه لا أن تختاره عواطفه. وفى هذا ما يفسر لماذا لم يكونوا فى حاجة إلى معاناة عملية الإخصاء الذاتى بانكار « الإيروس » و«الجنى» - كما يفعل الانسان الحديث .

ومعنى تلك المرحلة البدائية القديمة واضح فى عبارة ريلكه العجيبة الأخيرة التى تبدو لأول وهلة (ولاول وهلة فحسب) أنها استنتاج غير متفق مع المقدمات A Non Sequitur : «فما عليك إلا أن تغير من حياتك» .

(٣) ترجمات من أشعار راينرماريا ريلكه - ترجمة م.د. هرترنورتون (نيويورك ١٩٣٨)

ص ١٨١ .

Translations from the poetry of Rainer Maria Rilke, trans by
M.D. Herter Norton (new york, 1938), P.181 .

هذا هو نداء الجمال المثير، والطلب الذى يفرضه الجمال علينا بمجرد حضوره بأن نشارك أيضا فى الشكل الجديد. وهذا النداء لا يمت بصلة إلى الأخلاق (لا علاقة له على الاطلاق بالخطأ أو الصواب)، ولكنه مع ذلك طلب مستبد يضمننا بقوة وإصرار لكى نُدخل فى حياتنا هذا الشكل المنسجم الجديد .

— ٣ —

كيف كانت كاهنة أبولو تؤدي وظيفتها، ومن أين جاءت النصيحة التى كانت تسديها ؟ هذه بالطبع أسئلة مثيرة ولكن يبدو لسوء الحظ أن ما يعرف عن هذا الموضوع قليل . فقد كان المعبد محجوبا بالسرية، وهؤلاء الذين يديرونه لا يستطيعون إلا إسداء المشورة للآخرين، ولكنهم يستطيعون أيضا الاحتفاظ بأسرارهم . ويخبرنا أفلاطون بأن « الجنون التنبؤى » استولى على « بيثيا » Pythia الكاهنة التى كانت تخدم فى المعبد بوصفها المتحدثة باسم أبولو. ومن هذا الجنون كانت يخرج شئ من « البصيرة المبدعة » بهذا كان يعتقد أفلاطون الذى كان يمثل مستويات من الوعي أعمق من المعتاد وقد كتب فى فايدروس Phaedrus قائلا: « ونحن مدينون إلى جنونهم بكثير من المنافع التى كانت « بيثيا » كاهنة دلفى وكاهنة معبد دودونا قادرتين على إغداقها على اليونان سواء فى الحياة الخاصة أو الحياة العامة ، ذلك أنهما عندما تكونان فى عقلهما السليم ، كانت إنجازاتهما قليلة أو تكاد ألا تكون شيئا »^(٤) وهذا قول واضح عن جانب من جوانب النزاع الذى نشب

(٤) روبرت فلاسليير، «الكاهنات الإغريقيات» ترجمة لوجلاس جارمان (نيويورك ١٩٦٥) ص ٤٩
Robert Flacelière, Greek Oracles Trans. Douglas Garman
(Newyork.. 1965) p.49

خلال التاريخ الانساني عن مصدر الإلهام : - وهو إلى أى مدى يأتى الابداع من الجنون ؟

وكان أبوالوليتحدث بلسان الشخص المتكلم (الأول) من خلال بيثيا فكان صوتها يتغير ويتحسرج ويصدر من حلقومها، ويرتجف كانه وسيلة إتصال حديثة. ويقال إن الاله قد تلبس بها فى نفس لحظة النوبة التى تستولى عليها أو لحظة الحماسة Enthusiasm، وهى كلمة مشتقة من الجذر Em- thea « فى الاله » in god) كما يوحى حرقيا.

وقبل بدء « الجلسة » تجتاز الكاهنة أفعالا طقوسية متعددة، كأن تأخذ حماما خاصا، وربما شربت من نبع مقدس، مع افتراض آثار الايحاء الذاتى المعتادة غير أن القول المتكرر فى كثير من الأحيان بأنّها تنتفس أبخرة صادرة من شرخ فى صخور المعبد، ولهذه الأبخرة تأثير منوم - هذا القول يذكره الأستاذ دودز فى إيجاز:

« أما فيما يتعلق « بالأبخرة » الشهيرة التى نسبت ذات مرة إلى إلهام بيثيا فى شئ من الثقة، فهى إختراع هليلينستى... وقد أدرك بلوتارك - الذى كان يعلم الحقائق - الصعوبات التى تواجه نظرية الأبخرة ويبدو أنه رفضها جملة وتفصيلا ، غير أن الباحثين فى القرن التاسع عشر شأنهم فى ذلك شأن الفلاسفة الرواقيين، تمسكوا فى شئ من الارتياح بتفسير مادى متماسك معقول » (٥).

(٥) دودز - ٧٣ .

ويمضى بوزن فى ملاحظته مدعماً وجهة نظره فيقول: «لم يُسمع إلا القليل عن هذه النظرية من أن يثبت الحفريات الفرنسية أنه لا توجد اليوم أية أبخرة، أو أى «شرح» يمكن أن تكون هذه الأبخرة قد صدرت عنها» (٦). ومن الجلى أن هذه التفسيرات لم تعد بحاجة إليها بالنظر إلى البنية التى تقدمها اليوم كل من الانثروبولوجيا وعلم نفس الشواذ Abnormal Psychology.

ويبدو أن الكاهنات البيثيات كنُ نسوة بسيطات غير متعلّقات (ويتحدث بلوتارك عن واحدة منهن كانت إبنة فلاح). غير أن الباحثين المحدثين يحملون احتراماً عظيماً للنظام الذكى الذى تتبعه الراهبة، وتكشف قرارات دلفى عن علامات كافية تدل على سياسة متسقة لاقتناع الباحثين بأن الزكاء الانسانى والحدس، والبصيرة كانت تلعب دوراً حاسماً فى العملية. ومع أن أبوللو ارتكب بعض الفضائح الشهيرة فى تنبؤاته ونصيحته وبخاصة خلال الحروب الفارسية، فإن الإغريق باتخاذهم لموقف شبيه بالموقف الذى يتخذه اليوم كثير من الناس تجاه معاليجهم، غفروا له بسبب المشورة والمعونة التى أسداها لهم فى مرات أخرى.

والنقطة التى تهمنا أكثر من أية نقطة أخرى هى وظيفة المعبد بوصفه رمزاً اجتماعياً قادراً على استخراج البصائر قبل الشعورية واللاشعورية الجمعية Collective عند الأغريق، وقد كان للجانب الاجتماعى الجمعى لمعبد دلفى أساس متين: إذ كان المعبد مكرساً فى الأرض لآلهات الأرض قبل تكريسه لأبوللو. وهو جمعى أيضاً بالمعنى الذى كان به لديونيسيوس أيضاً - وهو ضد أبوللو - نفوذ قوى فى دلفى. وتبين أوانى الزهر الاغريقية أبوللو وهو يمسك بيد ديونيسيوس، وأكبر الظن أن ذلك كان فى معبد دلفى، ولا يغالى بلوتارك كثيراً

(٦) نفس المرجع .

حين يكتب قائلاً : «فيما يتعلق بكاهنة دلفى ، فإن الدور الذي كان ديونيسيسوس يقوم به ، لم يكن أقل من دور أبوللو» (٧) .

وأى رمز حقيقى ، بما يصاحبه من طقس احتفالى ، يصبح المرآة التى تعكس البصائر ، والامكانيات الجديدة ، والحكمة الجديدة ، وغيرها من الظواهر النفسية والروحية التى لا نجرو على تجربتها لحسابنا الخاص . ونحن لا نستطيع ذلك لسببين : الأول هو قلقنا الخاص : فالبصائر الجديدة تخيفنا فى معظم الأحيان ، بل نستطيع أن نقول إن هذا على نحو نمطى .. هذا إذا أخذنا على عاتقنا وحدنا المسؤولية الكاملة عنها وفى عصر تختمر فيه التغيرات ، ربما جاءت هذه البصائر كثيرا ، وهى تتطلب مسؤولية نفسية وروحية أكبر مما يستطيع معظم الأفراد احتماله . وفى الأحلام يسمح الناس لأنفسهم بارتكاب أشياء ، مثل قتل الأب أو الابن ، أو قد يفكر المرء فى أن «أمى تبغضنى» على سبيل المثال ، وهو شئ قد يكون من البشاعة أن يفكر فيه المرء أو يقوله فى الكلام العادى . ونحن نتردد فى التفكير فى هذا أو ماشاكل ذلك من أشياء حتى فى أحلام اليقظة ، لأن المرء يشعر فى مثل هذه التخيلات بأنها تحمل مسؤولية فردية أكبر مما تحمله أحلام الليل . بيد أننا لو زارتنا حلم يقول هذا ، أو سمعنا أبوللو يقوله من خلال كاهنته ، فإننا نستطيع أن نكون أكثر صراحة فيما يتعلق بحقيقتنا الجديدة .

والسبب الثانى هو أننا نهرب من الغرور (أو التعجرف) Hubris ويستطيع سقراط أن يؤكد أن أبوللو قال عنه فى دلفى إنه أحكم من يعيش من الرجال ، وهذا إدعاء - سواء كان نابعا من التهكم السقراطى أو لم يكن - فإنه ماكان يستطيع أبدا أن يقوله بلسانه عن نفسه .

(٧) فلاسليير Flacelière - المرجع المذكور ، ص ٣٧ .

كيف يفسر المرء مشورة الكاهنات ؟ هذا السؤال معناه أن تسأل : كيف يفسر المرء رمزا ؟ ذلك أن تخمينات الكاهنة كانت بعمامة مغلقة بالشعر، وكانت تنطق في «صياحات وحشية» onomatopoeic وكذلك في الكلام المنطوق وهذه «المادة الغُفْل» كان لابد من تفسيرها وحل طلاسمها» (٨) ومثل كل الأقوال التي تأتي على لسان وسطاء في كل العصور، كانت أقوال الكاهنة من الغموض بحيث لا تترك الطريق مفتوحا للتأويل فحسب، بل كانت تقتطعية. وكثيرا ما كانت قابلة لتأويلين مختلفين ، أو لأكثر من ذلك .

كانت العملية أشبه بتأويل حلم. وقد درج « هاري ستاك سليفان » Harry Stack Sullivan تعليم طلبة التحليل النفسي أثناء التدريب بالآ يفسروا الحلم وكأنه قانون الميدين . أو الفرس، بل أن يقترحوا معنيين مختلفين للشخص الذي يقومون بتحليله ، وبذلك يطلب منه أو منها أن يختار بينهما. ولا تكمن قيمة الأحلام، كما هي الحال في تلك التخمينات في أنها تعطي إجابة خاصة، ولكن في أنها تفتح مناطق جديدة في الواقع النفسي، وتهزنا هزاً عنيفاً لتخرجنا من عاداتنا الروتينية المألوفة، ونلقى ضوءاً على قطاع جديد من حياتنا، ومن ثم فإن أقوال المعبد، مثل الأحلام، لم يكن تلقّيها سلبياً، بل كان على المتلقين أن يعيشوا ، أنفسهم في تلك الرسالة .

وفي خلال الحروب الفارسية - على سبيل المثال - عندما تضرع الآثينيون الذين ساورهم القلق - تضرعوا لأبولو أن يهديهم سواء السبيل، جاءت الكلمة من الكاهنة تناشدتهم أن يتقوا في « الجدار الخشبي ». وأثير جدل عنيف حول معنى هذا اللغز. ويخبرنا هيرودوت بالقصة على النحو التالي: « كان من رأى بعض

(٨) فلاسبير ، ص ٥٢ .

الشيوخ أن الاله يعنى أن يضربهم بأن الأكرويل سينجو من الحرب، إذ كان هذا البناء يدافع عنه فى قديم الزمان سياج خشبى ، ورأى آخرون أن الاله يشير إلى سفن خشبية والتي يستحسن أن تكون على أهبة الاستعداد، وهذا أثار شطر آخر من النبوة نقاشا، إذ اعتقد البعض أنه ينبغى عليهم الابحار بلا قتال ليستقروا فى أرض جديدة . غير أن ثيمستوكليس Themistocles أقنع الناس بأنه كان المقصود بهم أن يشتبكوا فى معركة بحرية بالقرب من سالاميس Salamis ، وهذا ما فعلوه إذ دمروا أسطول إكسركس Xerxes فى إحدى المعارك الحاسمة فى التاريخ^(٩).

وأيا كان مقصد كهنة دلفى ، فإن تأثير النبوءات الغامضة كان يرغم الضارعين والضارعات على أن يمعنوا الفكر فى موقفهم من جديد، وأن يبحثوا الخطأ، وأن يتصوروا إمكانيات جديدة.

وكان أبوللو يلقب حقا «بالغامض». وحتى لا يتخذ بعض المعالجين النفسيين الناشئين هذه المسألة ذريعة لغموضهم هم أنفسهم، فلنذكر هنا اختلافا بين العلاج الحديث وبين تخمينات الكاهنة. ذلك أن أقوال الكاهنات تأتى على مستوى قريب من لاشعور المتلقين، قريبا من الأحلام الفعلية، فى مضاد تأويل الأحلام فى ساعة علاجية، وأبوللو يتحدث من أبعاد أعمق فى شعور المواطن والجماعة المجتمعة (أعنى المدنية). وهكذا يمكن أن يكون هناك غموض مبدع، يحدث فى القول الأصلي (أو الحلم) وفى تفسير المواطن (أو المريض) له . وللكاهنة ميزة على المعالج المعاصر. وعلى كل حال أعتقد أن المعالج ينبغى أن يكون مقتضبا على قدر الامكان، تاركا الغموض الذى لا مفر منه للمريض!

(٩) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب السابع ، ١٤٠ - ١٤٤
Herodotus, The Histories , Book XII , 140-144

ولم تكن مشغولات دافى نصائح بالمعنى الدقيق، بل كانت منبهات للفرد والجماعة للنظر إلى الداخل، لطلب الفتوى من حذسهم وحكمتهم وكانت الكاهنة تضع المشكلة فى سياق جديد حتى يمكن أن تُرى بطريقة مختلفة، بطريقة تصوير فيها الامكانيات الجديدة والتي لم يفتحها الخيال بعد، جلية واضحة. ومن التصورات الخاطئة الشائعة أن مثل هذه المعابد، وكذلك العلاج الحديث - تنحو إلى أن تجعل الفرد أكثر سلبية وعلى هذا النحو يكون العلاج سينا وتؤويل الكائنات مجافيا للحقيقة. وإنما ينبغي على كل منهما أن يفعل العكس تماما، إذ لابد لهما أن يتطلبا من الأفراد التعرف على إمكانياتهم الخاصة، وأن ينبروا جوانب جديدة من أنفسهم ومن علاقاتهم مع الآخرين . هذه العملية تنقر منبع الابداع فى الناس، وهى تعمل على تحويلهم إلى الداخل صوب ينباعهم الابداعية الخاصة.

وفى محاوره « الدفاع » Apologia، ينبئنا سقراط كيف حاول أن يحل معنى اللغز الذى وضعه الاله حين قال لصديقه خايريفون Chaerephon بأنه لا يوجد فى العالم من هو أحكم منه (من سقراط). وانتهى الفليسوف إلى هذه النتيجة وهى أنه الأحكم لأنه اعترف بجهله ونصح الاله سقراط أيضا أن «إعرف نفسك». ومنذ ذلك الحين، فإن مفكرين من طراز نيتشة وكيركجور مافتنوا يحاولون سبر أغوار معنى نصيحة الاله، كما أننا مازلنا متحفزين للعثور على معانٍ جديدة لها، بل إن نيتشة يفسرها بأنها تعنى عكس ما قد يتبادر إلى ذهن المرء الأول وهلة: « ماذا يعنى الاله الذى أعلن « إعرف نفسك » لسقراط؟ ألعلة كان يعنى مصادفة « كف عن الاهتمام بنفسك »، و « كن موضوعيا؟ » وهذه الأقوال الصادرة عن الاله - شأنها شأن الرموز الحقيقية والأساطير - تكشف عن ثراء لا حد له، كلما تكشفت عن معانٍ جديدة شائقة.

وهناك سبب آخر لأن تكون النبوءة ذات دلالة بوصفها تجسيدا للبصائر
اللاشعورية الجمعية التي تحوزها الجماعة. وهنا يقوم الرمز أو الأسطورة
بشاشة الإسقاط التي ترسم ملامح البصيرة والنبوءة واحتفالاتها - مثل بطاقات
رورشاخ أو اختبار موراي Murray لتتوق الموضوع عبارة عن شاشة تنبؤ
الدهشة وتحفز الخيال للعمل.

ولكن يجب أن أسارع لأدراج تحرزا ما. ذلك أن العملية التي تجرى في مثل
هذا المكان والزمان يمكن أن تسمى «إسقاط» Projection، بأى معنى قاذح
للکمة، سواء بالمعنى التحليل النفسى الذى «يسقط» فيه الفرد ما هو «مريض»
وبالتالى ما لا يستطيع مواجهته، أو بالمعنى النفسى التجريبي الذى يتضمن أن
العملية ذاتية صرفة وأن البطاقات أو صور اختبار تفهم الموضوع TAT لا صلة
لها بالنتيجة. وفى رأى أن كلا من هذين الاستعمالين القاصحين لكلمة إسقاط
ينجم عن الاخفاق الشائع للانسان الغربى فى فهم طبيعة الرمز والأسطورة.

وليست «الشاشة» مجرد مرآة بيضاء، بل الأحرى أنها القطب
الموضوعى الضرورى لاستدعاء العمليات الذاتية للوعى. وبطاقات
رورشاخ هى الأشكال المحددة الحقيقية من الأسود والألوان الأخرى حتى
ولولم «ير» أحد من قبل فيها الأشياء التى يمكن أن تراها فيها. أنت أو أنا.
مثل هذا «الإسقاط» ليس «ارتدادا» بأى حال من الأحوال، سواء بالتعريف
أو بأى شئ على أقل إحتراما من القدرة على أن تقول ماتريد أن تقويه فى
جمل عقلية بدون البطاقات فهو بالأحرى تدريب مشروع صحى للخيال.

هذه العملية تجرى فى الفن عبر الأزمنة كلها فالألوان والقماش أشياء موضوعية لها مؤثرات قوية ووجودية على الفنان فى إخراج أفكاره ورؤاه. والحق أن الفنان يرتبط بعلاقة جدلية لا بالطلاء والقماش فحسب، بل بالأشكال التى يشاهدها فى الطبيعة. والشاعر والموسيقى على علاقة مماثلة، مع لغتهما الموروثة والنغمات الموسيقية ويجرؤ كل من الفنان والشاعر والموسيقى على استخراج أشكال جديدة. وأنواع جديدة من الحيوية والمعنى. وهم محميون - على الأقل ولو بصورة جزئية - من «الاصابة بالجنون» فى هذه العملية للإظهار الأساسى عن طريق الشكل الذى تتيحه وسيلة الاتصال .. أعنى الألوان والرخام، والألفاظ والنغمات الموسيقية.

وهكذا يمكن أن يُنظر إلى معبد أبولو فى دلفى على أنه رمز اجتماعى مفيد للغاية. ونستطيع أن نفترض إذن أن بصائره تنأت بواسطة عملية اجتماعية رمزية تتضافر فيها العوامل الذاتية فى علاقة جدلية بعضها مع البعض الآخر. ولكل من يستخدم النبوة استخداما صادقا، يمكن أن تتولد أشكال جديدة، وإمكانات مثالية جديدة، وتركيبات أخلاقية ودينية جديدة ، يمكن أن تتولد من مستويات فى التجربة تكمن وتعالى على وعى الفرد المستيقظ المعتاد. وقد لاحظنا أن أفلاطون قد أطلق على هذه العملية اسم وجد «الجنون التنبؤى». والوجد منهج كان موضع الإشادة فى كل الأزمنة للعلو على وعينا العادى، وطريقة تعييننا على بلوغ بصائر لانستطيع التوصل إليها بطريقة أخرى. وعنصر الوجد - أيا كان طفيفا - فهو جزء لا يتجزأ من كل رمز حقيقياً وكل أسطورة؟ لأننا لو شاركنا بصدق فى الرمز أو الأسطورة، فإننا منذ تلك اللحظة «نؤخذ خارج» أو «فيما وراء» أنفسنا .

والتناول السيكلوجى للرمز والأسطورة ليس إلا واحدا من طرائق ممكنة عديدة

وفى اختياري لهذا التناول لأريد أن أضفى طابعا نفسانيا صرفا على المعنى الدينى للأسطورة . فمن هذا الجانب الدينى للأسطورة نستخلص البصيرة (الوحى) الذى يصدر عن التفاعل الجدلى بين العناصر الذاتية فى الفرد والواقعة الموضوعية للنبوءة ، ولايمكن أن تكون الأسطورة - بالنسبة للمؤمن الصادق - أمرا نفسيا صرفا فهى تشمل دائما عنصرا من الوحى سواء من أبولو الاغريقى، أو من إلهيم Elohim العبرى أو «الوجود» الشرقى. ولو أننا حولنا هذا العنصر الدينى إلى شئ نفسانى صرف، فلن نكون قادرين على تقدير القوة التى كتب بها كل من إسخيلوس وسوفوكليس مسرحياتهما، بل لن نكون قادرين على فهم ما يتحدثان عنه. فقد كان إسخيلوس وسوفوكليس يكتبان تراجيديات عظيمة بفضل الأبعاد الدينية للأساطير التى أتاحت أساسا بناثيا متينا لاعتقادهما فى كرامة الجنس البشرى ومعنى مصيره.

الفصل السادس على حدود الإبداع

فى أمسية السبت من عطلة الأسبوع عقدت حديثاً فى ضاحية إيسالان - فى نيويورك - ندوة لمناقشة الانسانية. وكانت الندوة تتألف من أشخاص عُرِفوا بحسن البصيرة وتنشيط الحوار من أمثال: جويس كارول أوتسن Goyce Carol Oates وجريجورى باتيسون Gregory Bateson ووليم إروين تومسون William Irwin Thampson. وكان الجمهور يضم سبعة أو ثمانية مئات من الأفراد المتهفنين، وقد هَيَّأُوا أنفسهم لمناقشة شائقة على أقل تقدير. وفى ملاحظاته الافتتاحية، ركز رئيس الندوة على هذا المحور الأساسى وهو أن «إمكانيات الكائن البشرى لا حدود لها» .

ولكن من الغريب أن نقول إنه لم يكن هناك - على ما يبدو - أية مشكلات للمناقشة. وقد شعر الجميع سواء من المشتركين فى الندوة أو جمهور النظارة - بالفراغ الهائل الذى يملأ الحجرة . وجميع القضايا المثيرة التى تناولها المشتركون فى الندوة بلهفة شديدة تلاشت على نحو غامض. وبينما كانت المناقشة تترنح متهاكة نحو نهاية آسفة تكاد تكون لا مجدية، كان السؤال الذى دار فى أذهان الجميع هو: «قيم كان الخطأ» ؟

وإرى أن هذا القول «الإمكانيات البشرية لا محدودة» مثبط للطاقة . de - energizing ، وإذا أخلت على علاته، لم تعد هناك مشكلة على الإطلاق. كل ما يمكن أن تفعله هو أن تقف وتنشد هاليلوياً Hallelujah (الشكر لله) ثم

تقفل عائداً إلى البيت فكل مشكلة سوف تحل عاجلاً أو آجلاً بتلك الإمكانيات اللامحدودة، وإن تبقى سوى بعض المصاعب المؤقتة التي ستزول من تلقاء نفسها عندما يحين الوقت. وعلى عكس نية رئيس الندوة، فإن مثل هذه الأقوال تثير رعب المستمع فعلاً : فهي أشبه بأن تضع شخصاً ما في زورق ثم تدفع به إلى المحيط الهادئ صوب انجلترا مودعاً إياه بذلك التعليق المرح « السماء وحدها هي الحد ». ذلك أن راكب الزورق يعلم علم اليقين أن هناك أيضاً حداً آخر حقيقياً لا مهرب منه هو : قاع المحيط !

وفي هذه الملاحظات سأقوم بفحص الافتراض القائل بأن الحدود ليست شيئاً لا سبيل إلى تجنبه في الحياة الإنسانية فحسب، بل إن هذه الحدود ذات قيمة مهمة أيضاً. وسوف أناقش أيضاً الظاهرة التي مؤداها أن الابداع نفسه يتطلب الحدود لأن فعل الابداع ينشأ عن صراع الكائنات البشرية ضد ما يقيم لها الحدود.

ولنبداً بقولنا إن هناك الحد الفيزيائي (أو الجسدي) الذي لا مهرب منه وهو الموت. فكل نفس ذائقة الموت في لحظة مقبلة مجهولة لنا ولا سبيل إلى التنبؤ بها. والمرض حد آخر وعندما نرهق أنفسنا بالعمل يحط علينا المرض بصورة أو بأخرى وهناك حدود عصائية واضحة فلو أن الدم يتوقف عن التدفق إلى المخ حوالى دقيقتين، فسوف تحدث لنا أزمة أو سكتة أو إصابة بالغة من نوع أو آخر. ورغم أننا نستطيع أن نقوم بتحسين ذكائنا إلى درجة ما، فإنه يظل محدوداً بصورة أساسية ببيئتنا الفيزيائية والعاطفية .

وهناك أيضاً الحدود الميتافيزيقية التي هي أدعى إلى الاهتمام فكل منا قد ولد في أسرة معينة في بلد معين، وفي لحظة تاريخية معينة، دون اختيار منا على الإطلاق . ولو أننا حاولنا إنكار هذه الحقائق كما فعل جاي جاتسبي Gay

Gatsby فى رواية فيتزنجيرالد Fitzgerald «جاتسبى العظيم»، فإننا نعى أبصارنا عن الواقع ولا نجنى غير الحسرة . ومن الحق أننا نستطيع أن نتجاوز إلى حد ما الحدود التى تفرضها خلفيات أسرتنا أو موقفنا التاريخي، غير أن مثل هذا تعالى لا يمكن أن يحدث إلا لأولئك الذين يتقبلون وجود جدهم كحقيقة يبدأون منها.

١ - قيمة الحدود

والوعى نفسه يولد من إدراك هذه الحدود . والوعى الإنسانى هو السمة المميّزة لوجودنا، وبدون الحدود ما كنا نستطيع أبداً تنميتة . الوعى هو الإدراك الذى ينبثق من التوتر بين الامكانيات والحدود . ويبدأ الأطفال فى إدراك الحدود عندما يلمسون أن الكرة مختلفة عنهم، والأم عامل محدد لهم من حيث أنها لا تغذيهم فى كل مرة يصرخون فيها من أجل الطعام. ومن خلال مجموعة من مثل هذه التجارب التحذيرية يتعلمون تنمية القدرة على تمييز أنفسهم عن الآخرين وعن الأشياء وعلى تأخير رضاهم فلو لم تكن ثمة حدود، فلن يكون هناك وعى.

وقد تبدو مناقشتنا لأول وهلة مثبطة للهمة، ولكنها لن تبدو كذلك كلما سبرنا أغواراً أعمق. وليس من قبيل المصادفة أن الأسطورة العبرية التى كانت علامة على بدء الوعى الإنسانى، أعنى قصة آدم وحواء فى جنة عدن، قد صورت فى سياق نوع من التمرد . فالوعى يولد فى الصراع ضد حد، سمي فى ذلك الموضع تحريماً وتجاوز هذا الحد الذى وضعه «يهوآه» عوقب حينذاك باكتساب حدود أخرى تعمل عملها داخلها فى الكائن البشرى، مثل القلق والشعور بالاغتراب والذنب.

غير أن صفات أخرى قيّمة تخرج من تجربة التمرد هذه.. مثل الاحساس بالمسئولية الشخصية، وإمكانية الحب الإنسانى التى تتولد عن الوحدة

Lonliness في نهاية المطاف ، ويتحول بالفعل مواجهة الشخصية الانسانية
الحدود إلى أن تكون توسعية Expansive وهكذا يسير التحديد والتوسع
جنباً إلى جنب ويذهب الفرد أدلر إلى أن المدنية نشأت من حدودنا الفيزيائية،
أو مايسميه أدلر بالذونية Inferiority . السن بالسن والمخلب بالمخلب، وكان
الرجال والنساء أقل مرتبة من الوحوش الضارية، وفي الصراع ضد هذه الحدود
من أجل بقائهم، تمكنت الكائنات البشرية من تطوير ذكائهم.

قال هرقليطس: «الصراع هو في وقت واحد ملك الجميع وأبوهم (١) وكان
يشير إلى الموضوع الذي أنكره هنا: إن الصراع يفترض الحدود مسبقاً،
والنضال مع الحدود هو بالفعل منبع الانتاجات الإبداعية. فالحدود ضرورية
ضرورة الضفاف للنهر، إذ بدونها تتبدد المياه على الأرض فلا يكون هناك نهر ..
أعني أن النهر يتكون من التوتر بين الماء المتدفق وبين الشاطئين وعلى هذا النحو
نفسه يتطلب الفن حدوداً بوصفها عاملاً ضرورياً لمولده .

ينشأ الإبداع إذن من التوتر بين التلقائية والحدود، وهذه الحدود (مثل
الشاطئين بالنسبة للنهر) تدفع التلقائية للتشكل في الأشكال المتباينة التي هي
أساسية للعمل الفني أو القصيدة . واستمع مرة أخرى إلى هرقليطس : غير
الحكماء من الناس « لا يفهمون كيف أن الشيء الذي يختلف مع نفسه هو في
اتفاق: ذلك أن الانسجام يتألف من التوتر المعارض، مثل ذلك الانسجام القائم
بين القوس والقيثارة» (٢)

Heraclitus, P.28, Ancilla to the Pre- Socratic philosophers, (1)
A complete translation of the fragments in Diels, by Kathleen
Freeman, Harvard U. press, Cambridge, Mass, 1970 .

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٨ .

وفى مناقشة مع « ديوك إلينجتون » Duke Ellington عن كيفية تأليفه لموسيقاه شرح المسألة بقوله: مادام عازف الترومبيت يستطيع أن يصل إلى نغمات معينة بطريقة جميلة دون غيرها من الشغفات. وينطبق هذا أيضا على عازف الترومبون، فإنه يستطيع أن يكتب موسيقاه داخل هذه الحدود. ثم أضاف قائلا: « من المستحسن أن يكون للمرء حدود ».

والحق أن هناك فى عصرنا تقويما جديدا للتلقائية ورد فعل قويا ضد الصرامة، وهذا يتمشى مع إعادة إكتشاف قيم القدرة الطفولية على اللعب ، وفى الفن الحديث - كما نعلم جميعا - تطور اهتمام جديد برسومات الأطفال وكذلك بالفن الريفي والفن البدائي، وهذه الأنواع من التلقائية تُستخدم فى أحيان كثيرة كنماذج لأعمال فن البالغين. ويصدق هذا بخاصة فى العلاج النفسى فالغالبية العظمى من المرضى يعانون من الشعور بالاختناق والكبت بالحدود المفرطة والصارمة التى يفرضها عليهم آباؤهم. وأحد أسباب لجوئهم إلى العلاج هو فى المقام الأول هذا الاقتناع بأن تلك الأمور جميعا يجب أن تُلغى أدراج الرياح.

وحتى لو كانت هذه النظرة تبسيطية لأمر، فمن الجلى أن هذا الدافع صوب التلقائية ينبغى أن يكون موضع تقدير من المعالج النفسى. إذا لا بد للناس أن يستربوا هذه الجوانب « المفقودة » من أن يتكاملوا بأى معنى فعال.

ولكن ينبغى ألا ننسى أن هذه المراحل فى العلاج النفسى، مثل فن الأطفال. ليسبت إلا مراحل مؤقتة، ففن الأطفال يقسم بأن فيه صبغة ناقصة. ورغم التماثل الظاهر مع الفن الموضوعى. فإنه ما برح يفتقر إلى التوتر الضرورى للفن الناضج الحقيقى. إنه وعد ولكنه ليس إنجازا بعد فلا بد أن يرتبط فن الشخص الناضج - إن عاجلا أو آجلا - بالتوتر الجدلى الناشئ عن مواجهة الحدود، وهو التوتر الذى نجده حاضرا فى كل أشكال الفن الناضج. «فان جوخ» فى أشجار السرو

الملتوية بضمراوة، مناظر « سيزان » الطبيعية البديعة التي يمتزج فيها اللونان الأصفر والأخضر والامتدة في فرنسا الجنوبية والتي تذكرنا بنضرة الربيع الأبدى.. هذه الأعمال تشيع فيها تلك التلقائية. ولكنها تتميز أيضا بتلك الخاصة الناضجة التي تصدر عن استيعاب التوتر. وهذا ما يجعلها شيئا أكثر من مجرد لوحات « شائقة » ، إنه يجعلها عظيمة فالتوتر المتعالى الذي تمت السيطرة عليه في العمل الفني ماهو إلا نتيجة صراع الفنانين الناجح مع الحدود وضدها.

٢ - الشكل بوصفه حدا في الابداع

نتضح دلالة الحدود في الفن أشد الوضوح عندما نتعرض لمسألة الشكل، فالشكل هو الذي يضع الحدود الجوهرية والبناء لفعل الابداع. وليس من قبيل المصادفة أن ناقد الفن كلايف بل Clive Bell يتحدث في كتابه عن « سيزان » عن « الشكل الدال » significant form بوصفه المفتاح لفهم أعمال المصور العظيم .

فلنقل إنني أرسم أرنباً على سبورة، فنقول: « هناك أرنب » والواقع أنه لا يوجد على الإطلاق على السبورة سوى الخط البسيط الذي رسمته: فلا تتوهم ولا شيء ثلاثي الأبعاد، ولا فجوة ، إنها نفس السبورة التي كانت، ولا يمكن أن يكون هناك أرنب « عليها » فانت لا ترى إلا الخط الذي رسمته بالطباشير والذي يمكن أن يكون ضيقاً إلى ما لا نهاية. هذا الخط يحدد المضمون، ويقول مدى المكان الداخلي في الصورة ، والمكان الذي هو خارجها .. إنه تحديد صرف لهذا الشكل المعين . ويظهر الأرنب لأنك قبلت مانقلته إليك من أن هذا المكان داخل الخط هو ما أريد أن أحدثه .

وهناك فى هذا التحديد طابع لا مادى، طابع روجى - إن شئت - هذا الطابع ضرورى فى كل إبداع، ومن ثم فإن الشكل - وبالمثل التصميم Design والخطة Plan، والنموذج Pattern - كلها تشير إلى معنى لا مادى حاضرا داخل الحدود.

وتبرهن مناقشتنا للشكل على شئ آخر... هو أن الموضوع الذى تراه هو نتاج لذاتيتك وللواقع الخارجى، ويتولد الشكل عن العلاقة الجدلية بين مخى (الذى هو ذاتى، فى أنا) وبين الموضوع الذى أراه خارجا عنى (وهذا هو الجانب الموضوعى). فنحن لانعرف العالم فحسب - كما أصر إيمانويل كانت Immanuel Kant - بل إن العالم يتطابق فى الوقت نفسه مع طرائقنا فى المعرفة. وبهذه المناسبة لا حظ كلمة يتطابق Conform - أى أن العالم يشكل نفسه «مع»، فهو يتخذ أشكالنا، (أى يظهر على صورة الأشكال التى نعرفه بها).

وتبدأ المتاعب حينما يحاول أى إنسان أن يأخذ على عاتقه الدفاع عن أحد الطرفين القصويين. وعندما يصرف فرد على ذاتيته ولا يتبع سوى خياله وحده، فيكون لدينا - من ناحية - شخص قد تكون تهويمات خياله شائقة، ولكنه لا يرتبط أبدا ارتباطا حقيقيا بالعالم الموضوعى. وعندما يصرف فرد ما على أنه لا وجود لشيء «هناك» سوى الواقع التجريبي - من ناحية أخرى - فإننا نكون بإزاء شخص قد تشكل عقله بصيغة تكنولوجية، وتكون النتيجة أنه يعمل على إملاق حياته وتبسيطها تبسيطا مسرفا، ذلك أن إدراكنا الحسى يحدده خيالنا كما تحدده الوقائع التجريبية للعالم الخارجى سواء بسواء.

وقد ميز كوليريدج فى معرض حديثه عن الشعر بين نوعين من الشكل: أحدهما خارجى بالنسبة للشاعر هو الشكل الآلى (الميكانيكى) للسونيت مثلا وهذا الشكل يتألف من إتفاق متعسف فى أن السونيت ينبغى أن تضم أربعة عشر بيتا وفقا

لنموذج معين. أما النوع الآخر من الشكل فهو عضوى. هذا هو الشكل الداخلى، وهو يصدر عن الشاعر ويتألف من العاطفة التى ينفضها فى القصيدة. وهذا الجانب العضوى من الشكل يؤدى إلى تموها وفقا لطبيعتها الخاصة فهى تتحدث إلينا من خلال العصور لتكشف عن معنى جديد لكل جيل. وربما وجدنا فيها بعد قرون عديدة معنى مستترا فيها لم يكن المؤلف نفسه يعرف بوجوده.

وعندما تكتب قصيدة، تكتشف أن ضرورة ملاءمة معنك فى هذا الشكل أو ذاك - هذه الضرورة تتطلب فى حد ذاتها أن تبحث فى خيالك عن معانٍ جديدة وأنت ترفض طرائق معينة لقول هذه المعانى، وتتلقى غيرها، محاولا صياغة القصيدة من جديد دائما وأبدا. وفى هذا التشكيل تصل إلى معانٍ جديدة أكثر عمقا لم تكن تحلم بها أبدا فليس الشكل مجرد تهذيب لمعنى لا تجد له مكانا فى قصيدتك، ولكنه معين لك. فى العبور على معنى جديد، ومنشط لتركيز معنك ولتبسيطه وتنقيته، ولتكتشف فى بُعد أكثر شمولاً الباهية التى تود التعبير عنها. وما أكثر المعانى التى كان شكسبير يستطيع أن يضعها فى مسرحياته لأنه نظمها شعرا ولم يكتبها نثرا، أو فى سونيتاته لأنها كانت مكونة من أربعة عشر بيتا !

وفى أيامنا هذه، كثيرا ما يُهاجم مفهوم الشكل بسبب علاقته بـ «الشكليات» Formality و «النزعة الشكلية» Formalism وعلينا أن نتجنب كلا منهما - كما يقال - كما نتجنب الطاعون. وأوافق على أنه فى الأزمنة الانتقالية مثل زماننا، حيث يصعب أن تقع على الأسلوب النزيه - فقد تكون النزعة الشكلية، و «الشكليات» مطلوبة للبرهنة على صديقها، غير أن الهجوم على هذه الأنواع - السفاح فى معظم الأحيان - من النزعة الشكلية، لا يكون الشكل فى ذاته عرضة للاتهام، وإنما أنواع أخرى من الشكل - هى

بعامة الأنواع الامتثالية Conformist ، والأنواع الميتة ، التى تفقر بالفعل إلى الحيوية الباطنة العضوية.

وفضلا عن ذلك، ينبغي أن نتذكر أن كل تلقائية تحمل فى ثناياها شكلها الخاص . وعلى سبيل المثال، كل ما يتم التعبير عنه فى لغة، يحمل الأشكال التى تعطيها تلك اللغة وما أشد الاختلاف بين قصيدة كتبت أصلا بالانجليزية وبين ترجمتها فى الموسيقى المنتقاة للغة الفرنسية، أو فى الشاعر العميقة القوية للغة الألمانية ! وهذا مثال آخر، ألا وهو التمرد باسم التلقائية على أطر اللوحات picture frames الذى يتمثل فى الرسومات التى تخرج عن أطرها، محاولةً تكسير حدودها الضيقة جدا، على نحو درامى. هذا الفعل يستعير قوته التلقائية من افتراض وجود إطار يبدأ المرء منه.

وتجاور التلقائية والشكل هو بالطبع قائم عبر التاريخ البشرى كله. وهو الصراع القديم، وإن يكن محدثا باستمرار بين الديونيزوسى ضد الأبوالونى. وفى المراحل الانتقالية تخرج هذه القسمة الثنائية إلى الغلن والصراخه فادامت الأشكال القديمة لا بد من تجاوزها. ولهذا أستطيع أن أفهم التمرد فى يومنا هذا ضد الشكل والحدود الذى تعبر عنه هذه الصيحة: « نحن نملك إمكانيات لا محدودة ». ولكن عندما تحاول تلك الحركات أن تنبذ الشكل والحدود كلية، فإنها تصبح مدمرة لذاتها ولا مبدعة. فالشكل نفسه لا يمكن تجاوزه مبادىم الابداع مستمرا ولو قُدر للشكل أن يتلاشى، لتلاشت معه التلقائية أيضا .

٣ - الخيال والشكل

الخيال هو امتداد العقل، وهو قدرة الفرد على قبول الإغارة على العقل. الواعى بالأفكار، والحوافز، والصور وكل أنواع الظواهر النفسية الأخرى النابتة.

مما قبل الشعور Preconscious . هو القدرة على «الحلم بالأحلام ورؤية الرؤى»
والنظر فى الإمكانيات المتباينة، واحتمال التوقف اللازم للامساك بهذه الامكانيات
أمام انتباهنا، الخيال هو إلقاء حبال الارساء، واقتناص الفرص والاعتقاد بأنه
ستكون هناك مراكز جديدة للرسم فى الفضاء الرحب المنبسط أمامنا .

وفى المحاولات الابداعية يعمل الخيال متجاوزا مع الشكل وعندما نتجع هذه
المحاولات، فذلك لأن الخيال قد شحن الشكل بما يملكه من حيوية خاصة .

والسؤال هو: إلى أى مدى نطلق لخيالنا العنان ؟

هل نترك له الحبل على الغارب ؟

هل نجرؤ على التفكير فيما لا سبيل إلى التفكير فيه ؟

هل نجرؤ على تصور الرؤى الجديدة ، وأن نتحرك بينها ؟

فى مثل هذه الأوقات نواجه خطر فقدان الاتجاه ، خطر الانعزال التام . هل
ننقد لغتنا المعترف بها والتي تجعل الإتصال ممكنا فى العالم نتقاسمه ؟

هل ننقد الحدود التى تمكّنتنا من توجيه أنفسنا نحو ما نسميه بالواقع ؟ هذه
هى مشكلة الشكل تبرز أمامنا مرة أخرى ، أو الوعى بالحدود ، إن أردنا لها
صياغة مختلفة .

وإذا تحدثنا بلغة علم النفس، فإن هذه التجربة هى ما يعانیه كثير من الناس
على هيئة « عصاب » psychosis . ومن هنا كان بعض العصائيين يسيرون
بالقرب من الجدران فى المستشفيات . إنهم يحرصون على التوجه نحو
الأطراف، محافظين دائما على التوضع فى البيئة الخارجية، لأنهم يفتقرون
إلى التمتع الداخلى . ومن ثم، فإن من المهم لديهم بصفة خاصة أن يَسْتَبِقُوا أى
تموقع خارجى متاح لهم .

وقد وجد الدكتور كورت جولدشتاين Kurt Goldstein - بوصفه مديرا لمستشفى كبير للأمراض العقلية يستقبل كثيرا من الجنود الذين أصيبوا إصابات مخفية أثناء الحرب - وجد أن هؤلاء المرضى يعانون من تحديد جزئى لقدراتهم على الخيال. ولاحظ أنهم يحتفظون بخزاناتهم (نوااليهم) فى ترتيب صارم، ويضعون أحذيتهم فى نفس الوضع تماما، ويعلقون قمصانهم فى نفس المكان. فإذا اختل ترتيب خزانة ملابسهم، انتابت المريض حالة من الذعر، فهو لا يستطيع أن يوجه نفسه للترتيب الجديد، ولا يستطيع أن يتخيل «شكلا» جديدا يحل النظام مكان الفوضى. ومن ثم كان المريض يلقى فيما سماه جولدشتاين «موقف الكارثة» وحينما يسأل الشخص المصاب فى المخ أن يكتب اسمه على ورقة، فإنه يكتبه فى ركن قريب من الأطراف. فهو لا يحتمل إمكانية الضياع فى الأماكن المفتوحة وأما قدراته على التفكير المجرد، وعلى تجاوز الوقائع المباشرة فى حدود الممكن - وهو ما أسميه فى هذا السياق بالخيال - فقد تقلصت بشدة وكان يشعر أنه بلا حول ولا قوة لتغيير البيئة لجعلها ملائمة لاحتياجاته .

مثل هذا السلوك مؤثر على مايمكن أن تكون عليه الحياة إذا انقطعت عن المرء قواه الخيالية. حينئذ لابد أن تبقى الحدود واضحة مرئية دائما . وعندما افترق هؤلاء المرضى إلى القدرة على نقل الأشكال، وجنوا عالمهم مبتور الأوصال بصورة جزئية وأصبح أى وجود « لا محمود » بالنسبة لهم خطرا هائلا.

ونحن الذين لم تحدث لهم إصابات بالمخ ، من الممكن أن نعانى قلقا مماثلا فى الموقف العكسى . أعنى فى فعل الإبداع . ذلك أن حدود عالمنا تتسحب من تحت أقدامنا، وتتباينا الرعدة انتظارا لرؤية ما إذا كان أى شكل جديد سيحتل مكان الحدود المفقودة، أم أننا ستمكن من خلق نظام جديد مكان هذه الفوضى.

وكما أن الخيال يشيع الحيوية فى الشكل، فكذلك يحول الشكل لئون أن

يدفعنا الخيال إلى العصاب . هذه هي الضرورة النهائية للحدود . والفنانون هم أولئك الذين يمتلكون القدرة على رؤية الرؤى الأصلية . وهم يتميزون بخيالات قوية . كما أن لديهم فى الوقت نفسه إحساساً متطوراً بما فيه الكفاية للشكل بحيث يتجنبون الوقوع فى «كارثة» . إنهم كشافة الحدود الذين يتقدموننا لارتياح المستقبل ونحن نستطيع بكل تأكيد أن نتحمل حساسياتهم التى لا تضر فيها ذلك أننا سنكون أكثر استعداداً للمستقبل إذا استطعنا أن نُصغى إليهم بجديّة .

ثمة إحساس حاد غريب بالفرح ، أو لعله إحساس بالوجد اللطيف - إذا شئنا تعبيراً أفضل - يُقبل عليك حين تعثر على الشكل المعين الذى تنشده لإبداعك . فنقل إنك كنت حائراً فى البحث عنه أياماً طويلاً حين واثق بفتة البصيرة التى فتحت الأبواب الموصدة . . فرأيت كيف تكتب بيت الشعر ، ورأيت مزيج الألوان الذى تحتاج إليه فى لوحك ، وكيف تصوغ الموضوع الذى تكتبه لفصل ما ، أو تقع على النظرية التى تتلام مع الحقائق الجديدة . وكثيراً ما تعجبت لهذا الإحساس الخاص بالفرح ، ذلك أنه لا يتناسب فى كثير من الأحيان مع ما حدث بالفعل .

وأكون قد أنهكت فى العمل فوق مكتبى صباحاً إثر صباح ، محاولاً أن أجِد سبيلاً إلى التعبير عن فكرة مهمة . وعندما تبرز «بصيرتى» بفتة - وربما حدث هذا بينما أشق الخشب بعد الظهر - أشعر بخفة غريبة فى خطواتى وكأنّ حملاً ثقيلًا يُرفع عن كاهلى . إحساسى بالفرح على مستوى أعمق يستمر دون أية صلة بالواجبات الدنيوية التى أقوم بها حينذاك . ولا يمكن أن تكون المسألة مجرد أن المشكلة التى كنت أواجهها قد أُجيبَت - فهذا يجلب بعامة إحساساً بالارتياح . فما هو مضنر هذا الابتهاج العجيب ؟

أظن أن هذا هو تجزئة: إن هذه - هى - الطريقة التى - ينبغى - أن تكون

عليها الأشياء . ونحن نشارك في أسطورة الخلق، حتى لو اقتصررت هذه المشاركة على هذه اللحظة فحسب. النظام يخرج من اللانظام والشكل من العماء مثمما حدث في خلق الكون ، والاحساس بالفرح يأتي من مشاركتنا، أيا كانت ضآلتها والمفارقة هي أننا في تلك اللحظة نعانى بمزيد من الوضوح حولنا الخاصة فنحن نكشف حب المصير amor fati الذي كتب عنه نيتشة .. حب المرء لمصيره، فلا عجب إن منحنا ذلك إحساسا بالوجد !

* * *

الفصل السابع

الووع بالشكل

ظلت مقتنعا سنين عديدة بأن شيئا ما يحدث للخيال فى العمل الابداعى يكون أكثر أساسية، وإن يكن محيرًا - عما افترضناه فى علم النفس المعاصر. وفى يومنا هذا الذى كرسنا فيه أنفسنا للوقائع والموضوعية العنيدة ، استخففنا بالخيال ويخسنا قدره: فهو يبعدهنا عن « الواقع » ويصبغ عملنا بصبغة « الذاتية »، وأسوأ من هذا كله أن يقال عنه إنه لا علمى. ونتيجة لهذا ، أخذ الفن والخيال فى كثير من الأحيان على أنه الغذاء «المجمد» للحياة، لا الغذاء الصلب الأصلى . فلا عجب أن يفكر الناس فى « الفن » من حيث أساسه المعرفى، على أنه شئ « اصطناعى » أو حتى يعتبروه ترفا يخدعنا بدهاء ، فهو مجرد « حيلة » بارعة Artifice . وكان المأزق الذى وُضعنا فيه عبر التاريخ الغربى هو: هل سننتهى إلى أن الخيال مجرد حيلة بارعة، أم أنه مصدر من مصادر الوجود ؟

ماذا لو لم يكن الخيال والفن مُجمدين على الإطلاق، بل منبع رئيسى للتجربة الانسانية ؟ ماذا لو أن منطقنا وعلمنا يستمدان من الأشكال الفنية ويعتمدان أساسا عليها، ولم يكن الفن مجرد تزيين لعملنا حين ينتج العلم والمنطق ؟ هذه هى الفروض التى اقترحها هنا .

وهذا الموضوع نفسه يرتبط بالعلاج النفسى بطرائق أعمق كثيرا من مجرد اللعب بالالفاظ . وبعبارة أخرى: هل العلاج النفسى حيلة، عملية تتسم بالاصطناعية، أم أنه عملية يمكن أن تعطى الميلاد لوجود جديد؟

فى تقليبى لهذه الفروض ، أحضرت معطيات لمساعدتى مُستَمَدَّة من أحلام الأشخاص الذين أعالجههم . ورأيت أن الأشخاص الذين قمت بتحليلهم، حين يحلمون يصنعون شيئاً على مستوى أدنى من مستوى ميكولوجية الـ *Psy* - *chodynamics* (أو علم النفس الديناميكى) ، فهم يناضلون مع عالمهم ليستخرجوا المعنى من اللامعنى، والدلالة من الفوضى، والاتساق من المشاحنة ، وهم يفعلون ذلك بالخيال، بإنشاء أشكال جديدة وعلاقات فى عالمهم، وينجزون من خلال التناسب والمتطور عالماً يستطيعون البقاء فيه والحياة بشئ من المعنى. وإليك هذا الحلم البسيط . رواه رجل ذكى يبدو أنه أصغر من سنه وهى الثلاثون، وينحدر من حضارة يتمتع فيها الآباء بسلطان ذى شأن . قال :

« كنت فى البحر ألعب مع دلافين كبيرة وأنا أحب الدلافين وأريدها أن تكون كالحيوانات الأليفة . ثم بدأ الخوف يعتزنى، إذ حسبت أن الدلافين الضخمة سوف تؤذيني فخرجت من الماء إلى الشاطئ . والآن تحولت إلى قطة معلقة من ذيلها فى شجرة والتفت القطة على نفسها فى وضع الدمعة المنسكبة، غير أن عينيها كانتا واسعتين مغريتين ، وقد غمزت بواحدة منهما . وصعد دافين إليها ، وكلب يداعب صغيره لينهض من الفراش « انهض وامض فى طريقك » ، ضرب القطة ضربة خفيفة ، واستولى الخوف على القطة فأصبحت فى حالة من الذعر، فتواثبت فى خط مستقيم وسط الصخور المرتفعة متجهة صوب البحر .

فلنطرح جانباً مثل هذه الرموز الواضحة كالدلافين الضخمة التى تمثل الأب - وما شاكل ذلك - وهى رموز تكاد تختلط دائماً بالأعراض المرضية . وإنما

أطلب منك أن تأخذ الحلم بوصفه رسماً تجريدياً، أن تنظر إليه بوصفه شكلاً خالصاً وحركة.

نرى في أول الأمر شكلاً مصغراً هو الصبي الذي يلعب مع أشكال أكبر هي الدلافين . تخيل الشكل الأول على هيئة دائرة صغيرة والشكل الثاني على أنه بوانر كبيرة. والحركة اللاعبة تضيف نوعاً من الحب على الحلم الذي يمكن أن نعبر عنه بخطوط يتجه كل منها صوب الآخر لتتقاطع في اللعب . وفي المشهد الثاني نرى الشكل الأصغر (الطفل أثناء خوفه) يتحرك في خط يخرج من البحر ويتباعد عن الأشكال الأكبر. ويبين المشهد الثالث الشكل الأصغر على هيئة نقطة في شكل مخروطي شبيهة بالدمعة المنسكبة ، وعيناها توحيان بالاغراء . ويتقدم الشكل الكبير الآن صوب القطعة متحركاً إلى فعل التزلف ، وهنا تختلط الخطوط في نظري . هذه مرحلة عصابية نمطية تتألف من أن الحالم يريد أن يحل علاقته بأبيه وبالعالم وهذه المحاولة لا تنتج بالطبع. والمشهد الرابع والأخير هو الذعر الذي يتحرك فيه الشكل الأصغر - وهو القطعة خارجة بسرعة من المشهد ، إذ تنتفع صوب الصخور الأعلى والحركة تتمثل في خط مستقيم خارج قماش اللوحة . ومن الممكن أن نرى الحلم كله كمحاولة من خلال الشكل والحركة لحل مشكلة علاقة هذا الشاب في حبه وخوفه - لأبيه وشخصيات أبيه .

والحل إخفاق واضح، أما « الرسم » أو اللعب ، الذي يجري على أسلوب يونسكو - يبين كما تبين كثير من المسرحيات المعاصرة التوتر الذي في امتناع الصراع على الحل . ومن وجهة نظر العلاج النفسي، نجد أن المريض يواجه صراعاته بكل تأكيد، وإن لم يكن يستطيع أن يفعل شيئاً في هذه اللحظة سوى الهرب . وفي هذه المشاهد نستطيع أن نرى أيضاً تقدماً في المستويات .. فهناك : أولاً : مستوى البحر وثانياً : المستوى الأعلى

للأرض وعليها الشجرة، والمستوى الثالث: وهو أملاها جميعا، ألا وهو
الصخور على الجبل الذى تقفز إليه القطة ومن الممكن تصور هذه
المستويات على أنها مستويات الوعي العليا التى يتسلقها الحالم . وهذا التوسع
للوعي قد يمثل كسبا مهما للمريض حتى ولو كان الحل الفطرى للمشكلة فى الحلم
مأله الاخفاق .

وعندما نقوم بتحويل هذا الحلم إلى رسم تجريدى ، فإننا نكون حينئذ على
مستوى أعمق من مستوى علم نفس النوافع Psychodynamics وأنا لا أعنى
أنه ينبغي علينا أن نتجاهل المضامين التى تحتويها أحلام مرضانا ، وإنما أعنى
أن نمضى إلى ما وراء المضامين لنكشف الأشكال الأساسية . حينذاك نكون بصدد
الأشكال الأساسية التى لا تصبح إلا فيما بعد - صياغات formulatoins
بطريقة الاشتقاق .

ومن أشد وجهات النظر وضوحا ، فإن الابن يحاول جاهدا أن يصل إلى
علاقة أفضل مع أبيه، وعلى أن يكون مقبولا لديه كرفيق أو صاحب . ولكنه يحاول
على مستوى أعمق أن يشيد عالما ينطوى على معنى، وفيه مكان ويموج بالحركة
محافظا على شئ من التناسب بينهما، عالما يستطيع أن يحيا فيه .
تستطيع أن تعيش بلا أب يتقبلك ، ولكنك لا تستطيع أن تحيا بدون
عالم يبدو على شئ من المعنى بالنسبة لك . والرمز بهذا المعنى لم
يعد عرضا مرضيا وكما أشرت فى موضع سابق (١) والرمز يرجع إلى أصله
وإلى مسعناه الجذرى sym-ballein وهو « الضم - معا »

(١) رولوماى ، « معنى الرموز ، فى الرمزية فى الدين والأدب » تحرير رولوماى (نيويورك ،
١٩٦٠) ، ص ١١ - ٥٠ .

Rollo May, in Symbolism and literature, ed. Rollo May
(Newyork, 1960), pp.11-50

drawing together . والمشكلة ، أعنى العُصَاب وعناصره ، توصف بالكلمة المضادة لكلمة « رمزية » Symbolic (أى كلمة الطِّيقاق * antonym) .
وهى Dia - Ballein Diabalic أى « التفرقة بين » Pulling apart .

والأحلام هى المجال الذى لا منازع فيه للرموز والأساطير . واستخدم كلمة « أسطورة » لا بالمعنى القادح الذى هو « الزيف » وإنما بمعنى شكل من أشكال الحقيقة الكلية يتجلى بطريقة جزئية للحالم . هذه طرائق يجعل بها الوعى الانسانى من اللامعنى معنى للعالم والأشخاص فى العلاج النفسى ، مثلنا جميعا ، يحاولون أن يضعوا العالم فى منظور ما وأن يشكلوا من الفوضى التى يعنونها شيئا من النظام والانسجام .

ويعد أن درست مجموعات من أحلام الأشخاص تحت العلاج النفسى ، اقتنعت بأن هناك خاصية موجودة دائما أطلقت عليها اسم الولوج بالشكل . فالمرضى يشيد فى « لاشعوره » دراما ؛ ولهذه الدراما بداية ، إذ يحدث شئ « يومض على المسرح » ، ثم ينتهى إلى نوع من انفراج الأزمنة dénouement وقد لاحظت أن الأشكال تتكرر فى الأحلام ، وتراجع ، وتعاد صياغتها ، ثم تعود - كلحن أساسى فى سيمفونية - فى حالة من الانتصار لتُجمع الأشكال معاً حتى يتألف من المجموعة كلُّ له معنى .

- ٢ -

ومن التناولات المجدية وجدت أن هناك تناولا هو أن نأخذ الحلم بوصفه مجموعة (أو سلسلة) من الأشكال المكانية . وأنا أشير الآن إلى امرأة فى الثلاثين من عمرها تحت العلاج النفسى ، فى مرحلة أحلامها ،

* فى اللغة العربية - وهى فى باب المحسنات البيعية كالجناس وخلافه . المترجم

كانت هناك شخصية أنثوية - على سبيل المثال - تتحرك على مسرح الحلم . ثم تدخل امرأة أخرى ؛ ويظهر رجل ، فتخرج المراتان معاً . هذا النوع من الحركة فى المكان حدث فى المرحلة السحاقية من تحليل هذه الشخصية المعينة وفى أحلام متأخرة تدخل المريضة ، فتخرج الشخصية الأنثوية التى كانت حاضرة ، ثم يدخل رجل ويجلس إلى جوارها . وبدأت أرى اتصالاً هندسياً عجيباً وتقدماً مطرداً فى الأشكال المكانية . وربما كان معنى أحلامها ، وتقديم تحليلها ، أن يكونا قابلين لفهم أفضل إذا نظرنا إلى الكيفية التى تشيّد بها تلك الأشكال المتحركة فى المكان .. وهى كيفية لم تكن واعية بها على الإطلاق ، بدلاً من الاهتمام بما تقوله عن أحلامها .

ثم بدأت ألاحظ وجود مثلثات فى أحلام هذه المرأة . وفى أول الأمر كانت تشير فى أحلامها . إلى مرحلتها الطفولية ، وكان المثلث يتألف من أبيها وأُمها والطفل . وفى المرحلة التى اعتبرتّها المراهقة ، كان المثلث يتكون من إمرأتين ورجل ، وكانت هى بوصفها إحدى المرأتين تتحرك فى المكان نحو الرجل وبعد حوالى شهرين من التحليل ، فى مرحلة سحاقية ، كان المثلث يتألف من إمرأتين ورجل بحيث تقف المرأتين معاً . وفى مرحلة أخرى متأخرة تحولت المثلثات إلى مستطيلات : وكان الرجلان فى الحلم مع امرأتين ، وأغلب الظن أن الرجل صديقها ، وهى ، وأُمها ، وأباها . وحينئذ أصبح تطورها هو عملية الاشتغال خلال المستطيلات تشكيل مثلث جديد فى نهاية الأمر : رجلها وهى وطفل . وهذه الأحلام وقعت فى الأجزاء الوسطى والمتأخرة من التحليل .

ومن الممكن أن نرى أن رمز المثلث أساسى من تلك الحقيقة وهى أنه يشير إلى عدد من المستويات المختلفة فى آن واحد . ويتحدد المثلث بخطوط ثلاثية ، ويتميز بأنه يتطلب أقل عدد من الخطوط المستقيمة لتكوين شكل هندسى له مضمون .

وهذا هو المستوى الرياضى « للشكل الخالص » ' Pure form ' وكان المثلث أساسيا فى فن أوائل العصر الحجرى الحديث .. وما عليك إلا أن تتأمل التصميمات المرسومة على أوانى تلك المرحلة ، هذا هو المستوى الجمالى وهو موجود فى العلم - والتثليث (علم حساب المثلثات) هو طريقة التى شخص بها المصريون علاقتهم بالنجوم ، والمثلث هو الرمز الأساسى فى فلسفة العصر الوسيط وفى اللاهوت - وارجع إلى فكرة التثليث Trinity وهو أساسى أيضا فى الفن القوطى والمثل الجرافيكى عليه هو جبل سان - ميشيل - Mant Saint- Mishel وهو تلك الصخرة المثلثة التى ترتفع من البحر يعممها المثلث القوطى الذى شيده المعمار البشرى ، والذى ينتهى بدوره إلى قمة تشير إلى السماء .. شكل فنى فخم تجد فيه مثلث الطبيعة والانسان ، والإله . وإذا تحدثنا أخيرا من وجهة نظر علم النفس ، وجدنا أمامنا المثلث الانسانى الاساسى .. الرجل والمرأة والطفل .

وتتجلى أهمية الأشكال فى الوحدة التى لافكك منها بين الجسم والعالم فالجسم هو دائما جزء من العالم . فأننا أجلس على هذا المقعد ، والمقعد على الأرض فى هذا المبنى ؛ والمبنى بدوره يستقر على جبل من الصخر هو جزيرة مانهاتن . وأينما سرت ، فإن جسدى يرتبط ارتباطا متبادلا مع العالم الذى فيه وعليه أخطو خطواتى . وهذا يفترض انسجاما مسبقا بين جسمى والعالم ونحن نعرف من الفيزياء أن الأرض ترتفع إلى ما لانهاية لتلتقى بخطوتى ، مثلما يتجانب جسمان أحدهما للآخر . والتوازن الجوهري فى السير لا يقوم فى جسمى وحده ، وإنما لا يمكن أن يفهم إلا بوصفه علاقة بين جسمى وبين الأرض التى يقف فوقها وعليها يسير ، والأرض جاثمة هناك لتلتقى كل قدم تهبط عليها ، ويتوقف وقع مسيرتى على إيمانى بأن الأرض ستكون هناك .

وحاجتنا الإيجابية إلى الشكل تتضح من أننا نبني تلقائياً هذا الشكل فى عدد لا متناه من الطرق . ها هو الممثل الإيمائى مارسيل مرسو Marcel Merceau يقف على خشبة المسرح مشخصاً أرجل يأخذ كلبه ليتمشياً معاً وذراع مرسو ممتدة كأنها يقبض على سلسلة الكلب وبينما يتحرك ذراعه إلى الأمام وإلى الخلف ، « يرى » كل متفرج الكلب وهو يشد السلسلة ليتشم هذا الشيء أو ذاك فى الدغل ومن المؤكد أن الكلب والسلسلة هما أكثر الأجزاء « واقعية » فى المشهد حتى وإن لم يكن هناك كلب ولا سلسلة على المسرح إطلاقاً ولا يوجد هناك إلا جزء من الجشطات - الرجل مرسو وذراعه أما الباقي فيزودنا به خيالنا بوصفنا متفرجين . فالجشطات الناقص يستكملة تخيلنا وممثل إيمائى آخر هو جان لوى بارو Gean Louis Barraut الذى يؤدى دور رجل أصم أبكم فى فيلم « أطفال الفردوس » - يروى لنا بالتمثيل الصامت كل ما حدث لرجل نشلت نقوده فى الزحام - ويقوم بحركة واحدة معبرة عن كرش الضحية السمين ، وبحركة أخرى عن التعبير الصارم المرتسم على وجه رفيقه ، وهلم جرأ حتى تتمثل لنا صورة حية . لحاشية النشل كلها ، وهذا كله دون أن ينطق بكلمة واحدة . فليس هناك إلا ممثل يؤدى حركات قلل فى كثير من الصنعة البارة . أما الفجوات كلها فيملأها خيالنا تلقائياً .

ويشب الخيال الانسانى ليقوم بتشكيل الكل ، لاستكمال المشهد لكى يضفى عليه المعنى . والطريقة الفوزية التى يتحقق بها هذا تبين كيف أننا مدفوعون لبناء ما تبقى من المشهد . وملء الفجوات أمر ضرورى لكى يكون للمشاهد معنى . وإذا كنا نفعل ذلك أحياناً بطرائق مضللة وأحياناً بطرق عصابية أو هذائية paranoid - فليست هذه هى النقطة المركزية . ذلك أن ولوعنا بالشكل يعبر عن شوقنا إلى أن نجعل العالم ملائماً لاحتياجاتنا

ورغباتنا ، وأهم من ذلك لكى نجرب أنفسنا بوصفنا أشخاصا لهم دلالة .

وقد تكون عبارة « الولوع بالشكل » عبارة شائقة ، بيد أنها أيضا إشكالية Problematic . فلو أننا اقتصرنا على استخدام كلمة « شكل » ، فإنها تبلى مفرطة فى التجريد ، ولكنها عندما تجتمع بكلمة ولوع ، نرى أن المقصود ليس هو الشكل بأى معنى عقلى ، وإنما المقصود هو المشهد الكلى . وما يحدث فى الشخص ، مستترا وراء السلبية أو أية أعراض عصابية أخرى هو عاطفة يملأها الصراع وتسعى إلى إضفاء المعنى على حياة تبلغ حد الأزمة .

وقد أخبرنا أفلاطون منذ أمد بعيد كيف أن العاطفة الجامحة - أو « الإيروس » Eros على حد تعبيره - تتحرك صوب إبداع الشكل الإيروسى الذى يتحرك نحو صياغة المعنى والكشف عن الوجود . ولما كان الإيروس من حيث أصله جنيا Daimon يدعى الحب ، فهو محب للحكمة ، وهو القوة التى هى فطرية فينا لتولد الحكمة والجمال على السواء . ويقول أفلاطون على لسان سقراط إن الطبيعة البشرية لن تجد بسهولة مساعدا أفضل من الحب (إيروس) . « (٢) وكل خلق أو انتقال من اللاوجود إلى الوجود هو عبارة عن شعر أو صنعة كما يقول أفلاطون : « وكل عمليات الفن إبداعية ، وكل أساتذة الفنون شعراء أو صانعون » (٣) ومن خلال « الإيروس » أو عاطفة الحب التى هى جنية وبناءة فى آن معا ، ينظر أفلاطون إلى الأمام متطلعا : « وأخيرا رؤية ... علم واحد ، هو علم الجمال فى كل مكان » (٤)

Plato, Symposium, trans. Benjamin jawett, in the Portable Greek (2) Reader, ed. W.H. Auden (new york, 1948), P. 499 .

(٢) نفس المرجع ، ص ٤٩٧ .

(٤) فى مكان آخر من هذا الكتاب لاحظت أن الرياضى بوانكاريه يريد توكيدا مماثلا على « الإيروس » بوصفه مولدا للجمال والحقيقة فى آن واحد . (انظر ص ٧٢٠)

وعلى هذا النحو يتحدث الرياضيون والفيزيائيون عن « الرشاقة » Elegance التي تتسم بها نظرية ما ، والمنفعة هنا تقع فى مرتبة أدنى بوصفها جزءاً من الخاصية التي يتمتع بها الشئ الجميل ، ذلك أن الانسجام فى - الشكل الداخلى ، والاتساق الباطنى لنظرية ما ، وصفة الجمال التي تلمس حساسياتنا .. هذه كلها عوامل ذات دلالة تحدد لماذا تبرز البصيرة المعينة فى الوعي دون غيرها ، وبوصفى محلاً نفسياً ، ليس فى وسعى أن أضيف شيئاً سوى أن تجربتى فى مساعدة الآخرين على تحقيق الاستبصارات من الأبعاد اللاشعورية داخل أنفسهم تكشف عن هذه الظاهرة نفسها .. ألا وهى أن الاستبصارات تنبثق أساساً لأنها « صادقة عقلياً » أو حتى لأنها مفيدة ، ولكن لأنها تتميز بشكل معين هو الشكل الجميل الذى يستكمل ما ليس كاملاً فيها .

هذه الفكرة ، هذا الشكل الجديد الذى يقدم نفسه بغتة ، يأتى لكى يكمل جشطالتنا لم يكن كاملاً حتى الآن كنا نناضله فى إدراكه وواع ، ويستطيع المرء أن يتحدث بدقة شديدة عن هذا النموذج الذى لم يكتمل ، هذا الشكل الذى لم يتشكل بوصفه المكون لذلك « النداء » الذى يعطينه ما قبل شعورنا من جيشانه العنيف الإجابة المنشودة .

— ٤ —

وأنا أعنى بعبارة « الولوع بالشكل » مبدأً للتجربة الانسانية يماثل عدداً من أهم الأفكار فى التاريخ الغربى . فقد ذهب « كانت » إلى أن ذهننا ليس مجرد انعكاس للعالم الموضوعى من حولنا ، بل إنه يكون العالم أيضاً . وليست المسألة أن الأشياء تتحدث إلينا ببساطة ، ولكنها تتلام أيضاً لطرائقنا فى المعرفة . وعلى هذا النحو فإن العقل عبارة عن عملية إيجابية لتشكيل العالم وإعادة تشكيله .

وحين قمت بتفسير الأحلام على أنها دراما لعلاقة المريض بعالمه ، سألت نفسي : ألا يكون هناك شيء على مستوى أعمق وأشمل فى التجربة الانسانية .. شيء موازن لما كان يتحدث عنه كانت ؟ أو بعبارة أخرى ، هل يمكن ألا يكون ذهننا العقلى وحده هو الذى يلعب دورا فى تشكيل العالم وإعادة تشكيله فى عملية معرفته ، بل أن يكون الخيال والعواطف مشتركين أيضا فى القيام بدور نقدى ؟ لابد أننا نفهم بمجموعنا Totality الكلى لا بالعقل وحده ومجموع أنفسنا الكلى هو الذى يشكل الصور التى يتلام معها العالم .

ولا يقوم العقل وحده بتشكيل العالم وإعادة تشكيله فحسب ، بل إن « ما قبل الشعور » Preconscious بنواقعه واحتياجاته يفعل ذلك أيضا ، وهو يفعل ذلك على أساس الرغبة والقصد ، ذلك أن الكائنات الانسانية لاتفعل فحسب ، وإنما تشعر وتريد أثناء صنعها الشكل لعالمها . وهذا هو السبب الذى جعلنى استخدم كلمة العاطفة القوية passion التى هى جماع الاتجاهات الشبقية والدينامية فى عبارة « الولوج بالشكل » . فالأشخاص الذين يخضعون للعلاج النفسى - أو أى شخص آخر فى هذا الصدد - لا يخرطون ببساطة فى معرفة عالمهم ، بل إن ما يخرطون فيه هو إعادة تشكيل عالمهم بحماسة شديدة بفضل علاقتهم المتبادلة معه .

هذا الولوج بالشكل هو سبيل لمحاولة إيجاد معنى فى الحياة الانسانية يكمن تحت العقل نفسه ، ذلك لأن الوظائف العقلية - وفقا لتعاريفنا - يمكن أن تؤدي إلى الفهم ، وأن تشارك فى تكوين الواقع فى حالتها الابداعية فحسب . وهكذا يتدخل الابداع فى كل تجربة لنا عندما نحاول أن نضفى المعنى على علاقتنا الذاتية بالعالم .

ويتحدث الفيلسوف ألفريد نورث وايتهيد Alfred North Whitehead

أيضا مؤيدا هذا الولوع بالشكل . وقد شيد هوايتهد فلسفة قائمة أساسا لا على العقل وحده ، ولكنها تشمل مايسميه « الشعور » Feeling . وهو لايعنى بالشعور مجرد التأثير العاطفى وإنما يعنى - كما فهمته - القدرة الإجمالية للكائن العضوى البشرى على تجربة حياته أو حياتها ، ويعيد هوايتهد صياغة مبدأ ديكارت الأصلى على النحو التالى :

« كان ديكارت مخطئا عندما قال « أنا أفكر إذن فلنا موجود » Cogito, ergo sum - إذ أننا لا نعى الفكر المجرد وحده أو الوجود المجرد وحده فلنا أجد نفسى أساسا وحدة من العواطف ، والابتهاج ، والآمال ، والمخاوف ، وألوان الندم ، وتقويمات للبدائل والقرارات .. كل هذا ماهو إلا ردود فعل ذاتية لبيئتي مادمت إيجابيا فى طبيعتى ووحدى التى هى « أنا موجود » عند ديكارت هى العملية التى أقوم بها لتشكيل هذا الخليط من المادة إلى نموذج متسق من المشاعر » . (٥)

وما أسميه « الولوع بالشكل » ، إذا كنت مصيبا فى فهم هوايتهد هو الجانب المركزى لما يصفه بأنه تجربة الهوية * experience of identity قادر على تشكيل المشاعر والخصاسيات ، والمباهج ، والآمال فى نموذج يجعلنى وأعا بنفسى بوصفى رجلا أو امرأة ، غير أننى لا أستطيع أن أقوم بتشكيلها فى نموذج بوصفها فعلا ذاتيا صرفا . وإنما أستطيع أن أفعل ذلك من حيث أننى مرتبط بالعالم الموضوعى المباشر الذى أعيش فيه .

Alfred North Whitehead : His Reflections on Man and Nature, selected (5)

by ruth nanda Ashen (New york, 1961) , P28

* عندما قرأ صديق لى هذا الفعل ولما يزل مخطوطا ، أرسل لى هذه القصيدة الأصلية التى أوردها بعد استئذانه :

إن فلنا أحب
التي تطلعت إلى قورا
يصنع بقاعا .

أنا موجود
تلك الحساسية الشاملة
من وجهك الذى لم

أنا أحب ، إذن فلنا موجود .

وتستطيع العاطفة الجامحة أن تدمر الذات غير أن هذه ليست هي العاطفة المتصلة بالشكل ؛ وإنما هي العاطفة وقد انفلت عيارها ، ومن الواضح أن العاطفة يمكن أن تكون شيطانية ، كما يمكن أن تكون رمزية - وتستطيع أن تشوه Deform ، كما تستطيع أن تشكل ، وفي إمكانها أن تدمر المعنى ، وتشيع الفوضى مرة أخرى وعندما تبرز القوى الجنسية في مرحلة البلوغ ، تقوم العاطفة مؤقتا بتحطيم الشكل ، بيد أن الجنس أيضا إمكانات إبداعية عظيمة لأنه عاطفة بالذات وإن لم يكن تطور المرء مريضاً بصورة جزئية ، فسوف يحدث أيضا في البالغ نمو نحو شكل جديد ، في الرجولة ، أو الأنوثة - هي تضاد مع حالته أو حالتها السابقة بوصفه فتى أو فتاة .

- ٥ -

والحاجة الملحة التي تدفع كل إنسان إلى أن يخلع الشكل على حياته يمكن أن نوضحها بحالة الشاب الذي تشاور معي أثناء كتابتي لهذا الفصل . كان هذا الشاب هو الابن الوحيد في الأسرة من أصحاب المهن ، تشاجرت فيها الأم مع الأب ، وتحاربا باستمرار تقريبا ، منذ ولادته ، وفقا لما تحتفظ به ذاكرته ولم يكن قادرا أبدا على التركيز أو الاجتهاد في دراساته بالمدرسة . وعندما كان صبيا من المفترض أنه يذاكر في حجرته ؛ كان يسمع خطوات والده أثناء صعوده السلم ، كان يفتح في الحال صفحات كتاب مدرسي ليغطى به مجلة ، بن الميكانيكا كان يتصفحها . وهو يتذكر أن أباه ، وهو رجل ناجح ، ولكنه يبدو من الظاهر باردا أشد البرود ، قد وعده مرارا وتكرارا بأن يأخذه في رحلات متعددة كمكافأة إذا هو اجتاز أعماله المدرسية بنجاح ، غير أن شيئا من هذه الرحلات لم يتحقق .

وقد جعلته أمه موضع سرها ، وكانت تناصره في خلافاته مع أبيه واعتاد أن يجلس هو وأمه في الفناء الخلفي ليتحدثا في الأمسيات الصيفية ، حتى ساعة

متأخرة من الليل .. كانا « شريكين » يحفران معا - على حد تعبيره - ولجأ أبوه إلى الشدة لكي يصل به إلى القبول فى كلية جامعة فى شطر آخر من المدينة ، غير أن الشاب أمضى ثلاثة شهور دون أن يغادر حجرته ، حتى أتى الوالد ليعيده إلى البيت .

وفى أثناء معيشته فى المنزل ، كان يشتغل بالنجارة ، ثم أصبح بعد ذلك عاملا بناء فى فرق السلام ، ثم رحل إلى نيويورك وأعمال نفسه بوصفه سمكيا ، مع اشتغاله بالنحت فى أوقات الفراغ ، حتى صادف شيئا من الحظ فحصل على وظيفة مدرس فى الحرف اليدوية فى جامعة لمدة ساعة خارج المدينة . غير أنه فى وظيفته تلك لم يكن قادرا على تأكيد ذاته أو التحدث بوضوح ومباشرة سواء لطلبة أو للقائمين على شئون الكلية . إذ كان ينتابه نوع من التهيّب المفرط فى حضرة الخريجين من الكلية الذين احتكروا اجتماعاتهم بثرثرتهم التى كان يشعر بأنها جوفاء متكلفة . وفى هذه الحالة العقيمة من الدوخان والحيرة ، بدأ يعمل معنى فى أول الأمر ، فوجدته شخصا على حساسية غير مألوفة ، كريما ، موهوبا (أهدانى تمثالا مصنوعا من الأسلاك قام بتكوينه فى حجرة انتظارى وكان بديعا) . وكان جادا فى انطوائه على نفسه دون أن ينجز فى الظاهر أى شئ عملى فى وظيفته أوحياته .

عملنا معا مرتين فى الأسبوع معظم أيام السنة ، وفى هذه السنة أحرز تقدما غير مألوف فى علاقته الشخصية المتبادلة . وهو يعمل الآن عملا مجديا ، وتغلب تماما على خوفه العصابى من زملائه أعضاء الكلية . واتفقنا أنا وهو على التوقف عن العمل مادام يقوم الآن بعمله فى نشاط وإتقان . وكان كل منا يدرك على كل حال أننا لم نكن قادرين أبدا على استكشاف علاقته بأمه بصورة كافية .

وعاد إلى بعد عام آخر كان قد تزوج فى هذه الفترة ، بيد أن هذا الزواج لم يكن يبدو أنه يشكل أية مشكلات خاصة والطريق المسدود التى ظهر فى الوقت

الحاضر نشأ عن زيارة قام بها هو وزوجته لأمه في الشهر السابق ، وكانت في هذا الوقت في مستشفى الأمراض العقلية ، فوجدها تجلس إلى مكتب الممرضات في الدهليز- انتظارا لسيجارتها - ثم دخلت حجرتها لتتحدث إليهما ، ولكنها لم تلبث أن خرجت لتستمر في انتظارها حتى يحين وقت تقديم سيجارتها المسموح بها .

وعند عودته للقطار ، كان الشاب في حالة شديدة من الإكتئاب فقد كان يعلم الكثير من الناحية النظرية عن حالة الشيخوخة المتزايدة عند أمه ، غير أنه لم يكن قادرا على أن يجعل لها معنى عاطفيا . وكانت حالته الانسحابية القاترة مماثلة ، وإن تكن مختلفة أيضا عن حالته التي أتى بها أول مرة . إذ كان قادرا الآن على أن يتواصل معى مباشرة بصراحة وأصبحت مشكلة متموضعة (إن صح هذا التعبير) ، متخصصة في مضاد النوار العام الذي كان يعانيه منذ أن جاء أول مرة . كان صلتبه بأمه مهوشة وفي هذا الشطر من حياته لم يكن يشعر بأي شكل على الإطلاق ، وإنما مجرد لختلاط للأمور ينخر في قلبه .

وبعد أول جلسة لنا ، ارتفع النوار الذي كان مسيطرا عليه ، غير أن المشكلة ما برحت باقية . وهذه هي وظيفة الاتصال في كثير من الأحيان ساعة العلاج النفسى : فهي تسمح للشخص بأن يتغلب على إحساسه بالاعترا ب عن الجنس البشرى . ولكنه لا تكفى وحدها لإحداث تجربة أصيلة لشكل جديد . إنها تقوم بعملية تهدئة ، ولكنها لا تنتج شكلا جديدا . والتغلب على الاضطراب على مستوى أعمق هو الشئ المنشود ، وهذا لا يمكن أن يتم إلا على أساس نوع من البصيرة .

وفي هذه الساعة الثانية استعرضنا بالتفصيل تعلق أمه به واضطرابه الذي يمكن أن يفهم والذي يمكن يشعر به إزاء حالتها الحاضرة ، وحتى وإن كان يعرف أنها كانت تتردد عليها منذ سنين وكانت قد جعلته في السر « الأمير ولي العهد »

وأوضحت له أنها كانت امرأة قوية المراس فى تلك المعارك مع أبيه ، وأنها أغرتة بالابتعاد عن أبيه ، واستغلته فى محاولاتها لإلحاق الهزيمة بالأب ، وعلى العكس توهمه بأنهما كانا شريكين ، وكانا « يحقران » له ، لم يكن بالفعل سوى رهينة ، شخص صغير يُستخدم فى معارك أضخم كثيرا . وعندما ذكر دهشته عندما تكشفت لبصيرته هذه الأشياء ، ذكرنى بقصة رويتها له . كان هناك رجل يبيع الهامبورجر زاعما أنها من لحم الأرانب بثمان بخس يدعو إلى الدهشة وعندما سأله الناس كيف يصنعه ، اعترف بأنه يستخدم لحم الخيول ولكن حين لم يكن هذا التفسير كافيا ، اعترف مرة أخرى بأنه يتألف من ٥٠ ٪ من لحم الخيول و ٥٠ ٪ من لحم الأرانب ، ولما استمروا فى سؤاله عما يعنيه صرح بقوله : « أرنب واحد مقابل حصان واحد » .

إن الصورة المرسومة للأرنب والحصان منحتة تجربة « اندهاش » قوية ، أعظم بكثير مما يمكن أن يظفر به من أى تفسير عقلى . وظل متعجبا من أنه كان الأرنب لا بأى معنى يحط من شأنه ، ولكن من إدراكه الواعى بمدى عجزه الذى كان فيه أثناء طفولته . وارتفع عبء ثقل من الذنب وعداوة لم تجد لها تعبيرا من قبل عن ظهره . وهذه الصورة منحتة الوسيلة لكى يفهم أخيرا مشاعره السلبية تجاه أمه ، وكثير من تفاصيل خلفيته سقطت الآن فى مكانها ، وبدأ أنه قادر على قطع الحبل السرى النفسى الذى لم يكن يعلم بوجوده من قبل .

والغريب أن أشخاصا فى مثل هذه المواقف يتركون انطبعا بأنهم يمتلكون طيلة الوقت القوة اللازمة لإحداث تلك التغييرات ؛ ولم تكن المسألة أكثر من انتظار « شمس الأمر » لتنبض ضباب الحيرة (الاستعارة وصياغتها بالفاظ نبوءة دافى) ، فالعاطفة فيما يتعلق بحالته تصورها البهجة التى قبض بها على هذه البصيرة ، والفورية التى أعاد بها تشكيل عالمه النفسى . وأعطى الانطباع - الذى هو أيضا سمة مميزة للتجربة - بأنه قد انخر القوة فى المراحل السابقة

حتى أصبح من الممكن العثور أخيرا على القطعة الصحيحة فى أحجية الصور المقطوعة jigsaw puzzle للإمساك بفتة بتلك القوة واستخدامها .
وفى جلستنا الثالثة والأخيرة أنبأنى بقراره الجديد بالاستقالة من وظيفته فى الجامعة ، والبحث عن مرسوم (استوديو) يستطيع أن يكرس فيه نفسه تماما لممارسة فن النحت .

ومن الممكن أن نعتبر الاتصال فى الجلسة الأولى الخطوة التمهيدية فى هذه العملية الإبداعية ثم جاءت تجربة « الاندهاش » بوصفها الاستنارة المنشودة ، ويستحسن أن تكون على هيئة صورة .. وقد تولدت فى وعى الفرد ، والخطوة الثالثة هى اتخاذ القرارات وهذا مافعله الشباب فيما بين الجلستين الثانية والثالثة ، كنتيجة للشكل الجديد المتحقق ، ولايستطيع المعالج أن يتنبأ على وجه الدقة بطبيعة تلك القرارات ؛ إنها كائن حى يتولد عن الشكل الجديد والعملية الإبداعية تعبير عن هذا الولوع بالشكل وهى الصراع ضد التحلل ، صراع لإيجاد أنواع جديدة من الوجود تشيع الانسجام والتكامل .
ولأفلاطون فى تلخيص ماقلناه نصيحة ساحرة :

« ولئن أراد أن يتقدم تقدما مستقيما على هذه الطريقة أن يبدأ منذ صباه فى غشيان الأشكال الجميلة . وإن كان لمعلمه أن يرشده حق الارشاد ، فعليه أولا أن يحب شكلا واحدا فحسب ، ومن هذا يمكن أن يبدع أفكارا جميلة ، وسرعان ما يدرك من تلقاء نفسه أن الجمال الذى ينطوى عليه شكل من الأشكال له نسب بالقربا إلى جمال شكل آخر ، وأن الجمال فى كل شكل هو جمال واحد بعينه » (٦) .

تم الكتاب

(٦) أفلاطون - المرجع المذكور - ص ٤٩٦ .

دار سعاد الصباح

للنشر والتوزيع

هي مؤسسة ثقافية عربية
مسجلة بـ دولة الكويت
وجمهورية مصر العربية
وتهدف إلى نشر ما هو
جدير بالنشر من روائع
التراث العربي والثقافة
العربية المعاصرة
والتجارب الابتاعية
للشباب العربي من المحيط
إلى الخليج وكذا ترجمة
ونشر روائع الثقافات
الأخرى حتى تكون في
متناول أبناء الأمة .. فهذه
الدار هي حلقة وصل بين
التراث والمعاصرة وبين
كبار المبدعين وشبابهم
وهي نافذة للعرب على
العالم ونافذة للعالم على
الأمة العربية وتلتزم الدار
فيما تنشره بمعايير
تضعها هيئة مستقلة من
كبار المفكرين العرب في
مجالات الإبداع المختلفة .

هيئة المستشارين

- أ . إبراهيم قريح (مدير التحرير)
د . جابر عصفور
أ . جمال الغيطاني
د . حسن الابراهيم
أ . حلمي التوني (المستشار الفني)
د . خلدون النقيب
د . سعد الدين إبراهيم (العضو المنتدب)
د . سمير سرحان
د . عدنان شهاب الدين
د . محمد نور فرحات (المستشار القانوني)
أ . يوسف القعيد

شجاعة الإبداع

« شجاعة الإبداع » مزيج من الفلسفة وعلم النفس ، وإن شئنا الدقة هو بحث فى فلسفة الإبداع والعبقرية . وقد كتبه المؤلف بوصفه مشاركا فى الفن والعلم على حد سواء ، فهو بالاضافة إلى كونه محللا نفسيا ومفكرا وجوديا يعد فنانا تشكليا مرموقا .

ويحاول المؤلف أن يجيب على أسئلة ظلت تطارده زمنا طويلا : ماهى طبيعة الإلهام ؟ ما هى العلاقة بين الموهبة وفعل الإبداع ، وبين الإبداع والموت ؟ هل يمكن أن يكون الجمال فى حد ذاته سبيلا إلى الحقيقة ؟

وهكذا يتناول المؤلف عملية الإبداع بوصفها سرا لا يدركه المرء إلا إذا واتته شجاعة الإبداع ، فحاول أن يبدع شيئا فى الفن أو العلم أو الفلسفة .

فليس يكفى أن تكون لدينا شجاعة الوجود ، لأن الانسان لا يمكن أن يوجد فى فراغ ، وإنما لابد من التعبير عن وجوده بالإبداع ، والشجاعة صفة لازمة للإقدام على هذه العملية الإبداعية .



دار سعد الصباح